



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Theater als Verweigerung. Queere Perspektiven in
Elfriede Jelineks Theatertext ‚Über Tiere‘“

verfasst von

Gloria Höckner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

Ich danke meiner Betreuerin Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister für ihre Unterstützung und ihre Begeisterung.

Ich danke Johan, Teresa, Lotta, Marie und Lena für ihre liebevolle Unterstützung und ihre Geduld.

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	5
II. Verortung Elfriede Jelineks in der literarischen Tradition der Sprachkritik.....	9
III. Theaterhistorische Verortung: Texte für oder gegen das Theater? 12	
III.1 Theater „zwischen ‚posttheatralischer Dramatik‘ und ‚postdramatischem Theater‘“	14
III.2 Transformation der regulierenden dramatischen Form.....	16
III.2.1 Transformation der dramatischen Konstituens Rede, Handlung und Figur.....	20
IV. Performative (Sprech-)Akte.....	22
IV.1 Theatralität und Performativität.....	24
IV.2 Repräsentation als Konstruktion.....	28
V. Konstituierendes Theater statt einem Theater als Abbild	30
VI. Über Tiere.....	32
VI.1 Verhandlung binärer Geschlechterdiskurse im Rahmen der dramatischen binären Struktur.....	37
VI.2 Montage, Pluralisierung, Wucherung.....	41
VI.3 Schnitt, Destruktion, (Re-)Produktivitätsverweigerung.....	44
VI.4 Analogie von „normaler“ Frau und „pathologischer“ Weiblichkeit und die Ekstase der Überschreitung.....	47
VI.5 Transgression des Objektstatus'.....	48
VI.5.1 Paradox der Transgression: Konstitutives Außen.....	50
VI.6 Strategien der Verweigerung.....	52
VII. Exkurs Queer Theory.....	56

VIII. Die Anrufung des Subjekts	58
IX. Identität als artikulatorische Praxis und die Möglichkeit einer Resignifizierung.....	63
X. Körper-Perspektiven: Der Blick und das Objekt der Begierde.....	69
XI. Künstlichkeit gegen den naturalisierenden Schein des Mythos.....	73
XII. Die Norm als Leerstelle, Scheitern der Anrufung	78
XIII. Theater als Verweigerung.....	83
XIII.1 Minoritär-Werden und kleines Theater.....	87
XIII.1.1 Amputation der Machtelemente.....	89
XIV. Eigene künstlerische Auseinandersetzung mit dem Text.....	94
XIV.1 Ort und Raum.....	94
XIV.2 Textauswahl.....	95
XIV.3 Inszenatorische Mittel und Konzeption.....	96
XIV.4 Resonanzkörper	100
XV. Exkurs: Wahrnehmung und Bedeutungserzeugung.....	102
XVI. Ausblick.....	105
XVII. Quellenverzeichnis.....	107
XVIII. Anhang.....	120
XVIII.1 Abstract.....	120
XVIII.2 Lebenslauf.....	122

I. Einleitung

Man kann sich den Texten Elfriede Jelineks aus den verschiedensten Richtungen nähern, immer wieder entstehen neue Denk- und Spielräume. In der vorliegenden Arbeit wird eine queer-theoretische Perspektive auf den Theatertext *Über Tiere*¹ (2006) eröffnet, die bisher wenig Beachtung fand, jedoch versucht, den Text als Spiel- und Handlungsraum für sowohl theoretische als auch künstlerische Auseinandersetzungen zu begreifen. Diese Herangehensweise befragt den Text danach, wie Körper auf der Bühne gezeigt werden können, ohne bestehende geschlechtsspezifische Normen zu bestätigen, sondern zu „verqueeren“.

Der theatrale Apparat kann einerseits als Ort der Repräsentation von gesellschaftspolitischen Machtverhältnissen oder als (Re-)Produktionsstätte kultureller Identität aufgefasst werden. Andererseits kann das Theater aber auch ein Ort sein, an dem Kritik an Machtverhältnissen stattfindet. Das subversive Potential dieser Kritik ist jedoch ambivalent, da der nicht in einem machtfreien Kunstraum existierende Apparat selbst von kulturindustriellen und politischen Machtstrukturen sowie von ästhetischen Vorstellungen und Normen der gesellschaftlichen Ordnung geprägt ist. Macht impliziert jedoch immer schon Widerstand, daher wäre „die Frage nach dem Zustandekommen unseres Selbstverständnisses in den Begriffen des herrschenden Diskurses [bereits] eine subversive Praxis“.²

Gleichmaßen besteht jedoch auch die Gefahr, dass ein kritischer Gegendiskurs hegemonisch umgedeutet und für das, was er kritisieren will, eher bestärkend als unterwandernd wirkt. Die dieser Arbeit zugrunde liegende Frage ist, welche politischen Dimensionen der theatrale Raum haben kann und inwiefern er in der Lage ist, das Selbstverständnis in den Begriffen des herrschenden Diskurses zu stören und in Frage zu stellen.

1 Jelinek, Elfriede, „Über Tiere“, in: *Die Kontrakte des Kaufmanns, Rechnitz (Der Würgeengel), Über Tiere*, Reinbek: Rowohlt 2009, S. 7-51; (Orig. „Über Tiere“, in: *Stets das Ihre. Elfriede Jelinek. Theater der Zeit. Arbeitsbuch 15*, 2006, S. 115-128).

2 Hey, Barbara, „Analyse oder Paralyse, Subjektbegriff in der feministischen theoretischen Praxis“, in: *Projekt feministische Theorien im Nordverbund* (Hg.), *Subjekt und Erkenntnis, Einsicht in fem. Theoriebildungen*, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 45-60, hier S. 57f.

Elfriede Jelineks Theatertexte sind ein solcher kritischer Störfaktor. Sie verweisen auf das Theater in seiner politischen Dimension, nämlich als öffentlichen Ort der Repräsentation, und zielen darauf ab, seine ideologischen Implikationen sichtbar zu machen, um umgekehrt das Theater als Ort der Sichtbarmachung zu nutzen. Die zentrale Forschungsfrage dieser Arbeit ist, ob und inwiefern das Jelineksche Theater als subversive künstlerische Praxis verstanden werden kann, wobei der Fokus darauf liegt, wie die Autorin hegemoniale Geschlechterdiskurse unterwandert. Anhand des Theatertextes *Über Tiere* soll aufgezeigt werden, wie Jelineks ästhetische Strategien eine Dekonstruktion des Einheitssubjekts und die Entmystifizierung von Weiblichkeit und Sexualität leisten. Die im Text verwendeten Fragmente von polizeilichen Abhörprotokollen eines illegalen Frauenhandels-Rings fungieren als Dokumente einer männlichen Sprache der Begierde. Dieser wird ein weibliches Begehren gegenübergestellt, welches sich im Versuch sein Begehren zu realisieren, aufgeben muss. Am Ende des Stückes wird der weibliche Körper durch autoaggressives Verhalten zerstört, was als Transgression und Verweigerung des Objektstatus' der Frau verstanden werden kann. Männlichkeit und Weiblichkeit erscheinen in *Über Tiere* als nicht mehr lebbare Kategorien. Die dergestalt vorgebrachte Kritik an der „phallogozentrisch“³ ausgerichteten symbolischen Ordnung legt nahe, das Stück auf der Folie poststrukturalistischer Theorien und, wie ich zu zeigen versuche, auch mit queer-theoretischen Ansätzen zu lesen. Ausgehend von Judith Butlers Theorie der Performativität von Geschlecht, der zufolge die Geschlechteridentität im Laufe des Lebens nicht nur angeeignet und stabilisiert, sondern auch ständig reproduziert werden muss, soll durch eine Analyse des Textes aufgezeigt werden, wie die ästhetischen Verfahren von Elfriede Jelinek als queere Strategie der Verweigerung heteronormativer Identitätszuschreibungen verstanden werden können.

3 Dieser Begriff kennzeichnet Jacques Derrida zufolge das abendländische Denken, da er sich aus „Logos“ (Gedanken, Rede, Vernunft) und „Phallus“ (der in Jacques Lacans Theorie das herrschende Symbol in der symbolischen Ordnung darstellt). Vgl. Derrida, Jacques, *Die Postkarte. Von Sokrates bis an Freud und jenseits*, Berlin: Brinkmann & Bose 1987, S. 262.

Die bisherige Jelinek-Forschung hat zwar eine Vielzahl sowohl literatur- als auch theaterwissenschaftlicher Analysen der ästhetischen Verfahren der Autorin hervorgebracht und die feministische Haltung dieses „Theater jenseits konventioneller Gattungsbegriffe“⁴ bzw. dieses „Theaters der Dekonstruktion“ hervorgehoben. Bärbel Lücke bezeichnet, auf Jacques Derrida beziehend, das Jelinek'sche Theater als „Theater der Dekonstruktion“, da Jelinek auf einer sprachkritischen Ebene „Rationalismus- und Patriarchatskritik gleichermaßen“ [leistet], und zwar gerade durch die Aufhebung und Ent-hierarchisierung der Polaritäten, der Dichotomien der binären Logik“⁵. Es gibt jedoch kaum queer-theoretische Lesarten ihrer Texte. Laurie K. Taylors Queer-Reading von Jelineks *Krankheit oder Moderne Frauen*⁶ bildet hier eine Ausnahme.⁷ Taylor orientiert sich darin an Lee Edelmans Ansatz von queer als (de-)konstruktiver Kraft, die Edelman eher mit dem Todestrieb als mit Reproduktion verknüpft sieht.⁸ Dieser Lesart zufolge können die lesbischen Vampire in *Krankheit oder Moderne Frauen* deshalb als queer interpretiert werden, weil sie eine destruktive Kraft gegenüber dem heteronormativen Reproduktionsimperativ darstellen. Eine ähnliche Lektüre bietet Ralph J. Poole mit „*Ich gebäre nicht. Ich begehre dich*“: *The Lesbian Vampire as Mother/Artist in Elfriede Jelinek*.⁹ Hier wird mit queer ebenfalls die

4 Perthold, Sabine, *Elfriede Jelineks dramatisches Werk. Theater jenseits konventioneller Gattungsbegriffe. Analyse des dramatischen Werks der Schriftstellerin Elfriede Jelinek unter Einbeziehung einiger Hörspiele und Prosatexte, sofern diese mit dem dramatischen Werk thematisch oder formal in Verbindung stehen*, Diss. Univ. Wien 1991.

5 Lücke, Bärbel, „Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. Von Bambiland/Babel über Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach) (für Christoph Schlingensiefels „Area 7“) zum 'Königinnendrama' Ulrike Maria Stuart“, in: *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*. *Mediale Überschreitungen*, Hg. Pia Janke, S. 61- 83, hier S. 61.

6 Jelinek, Elfriede, „Krankheit oder Moderne Frauen. wie ein Stück. für Eva Meyer. Theaterstück.“, *manuskripte* 23/85, 1984, S. 3-22.

7 Taylor, Laurie K., „Baring the Child's Neck: A Queer Reading of Elfriede Jelinek's *Krankheit oder Moderne Frauen*“ in: *queere (t)ex(t)perimente*, Hg. Franziska Bergmann [u.a.], Freiburg: fwpf 2008, S. 127–142.

8 Vgl. Edelman, Lee, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham [u.a.]: Duke University Press 2004.

9 Poole, Ralph J., „*Ich gebäre nicht. Ich begehre dich*“: *The Lesbian Vampire as Mother/Artist in Elfriede Jelinek*“, in: *Queering the canon: defying sights in German*

lesbische Vampirgeschichte in Verbindung gebracht. In der vorliegenden Arbeit soll untersucht werden, ob bei Jelinek nicht allein das lesbisch-untote, wie bei Lee-Edelmann und Taylor, als Anti-Reproduktives Heteronormativität angreift, sondern vor allem die von Jelineks Darstellung der binäre Geschlechterordnung als tot- und krankmachend dargestellte binäre Geschlechterordnung, die Butler zufolge auf dem heterosexuellen Vertrag und der Unterdrückung der Frau beruht.¹⁰ Jelineks radikaler Pessimismus gegenüber dichotomer Geschlechteridentitäten wird in ihren Texten evident, da sie das von der heteronormativen, phallogozentrischen Definitionsmacht Unterdrückte „hervorschreibt“. Damit, so die These dieser Arbeit, startet sie einen queeren Gegendiskurs, welcher die durch kulturelle Narrative naturalisierte Re-Produktion von Heterosexualität angreift.¹¹ Louise O. Vasvári beschreibt in *Queer Theory and Discourses of Desire* Queer Theory als

„theoretical discourse that studies how mainstream reproductive heterosexuality comes to be [re]produced through popular cultural narratives as natural, self-evident, desirable, privileged, and obligatory, at the same time that it discursively disqualifies sexual and other minorities as strangers within the normative national space.“¹²

Queer Theory untersucht demnach das Potential von disqualifizierten und marginalisierten Stimmen und Geschichten als Gegendiskurs zu der heteronormativen Narrativen. Vasvári vertritt dabei eine erweiterte Definition von Queer Theory, die sich nicht auf nicht-heterosexuelle Geschichten beschränkt, sondern auch jene einbezieht, die prinzipiell die Machtverhältnisse bestehender Beziehungsstrukturen und

literature and culture, Hg. Christoph Lorey, Columbia: Camden House 1998, S. 248-271.

10 Vgl. Butler, Judith, „Binäre Geschlechterzugehörigkeit und der heterosexuelle Vertrag“, in: *Performanz, Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Hg. Uwe Wirth, Frankf. a. M.: Suhrkamp 2002, S. 309-317, hier: S. 302. (Orig.: „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“, *Theatre Journal* 40/4, Dezember 1988, S. 519-531).

11 Vgl. Vasvári, Louise O., "Queer Theory and Discourses of Desire", *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 8/1 2006, [dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1290](https://doi.org/10.7771/1481-4374.1290), Zugriff: 20. 10. 2013, S. 2.

12 Vasvári, "Queer Theory and Discourses of Desire", S. 2.

Familienkonstellationen in Frage stellen¹³. Als Beispiel dafür führt sie Elfriede Jelineks Texte an und stützt ihre Argumentation auf den Roman *Lust*¹⁴, welchen sie als Darstellung von einer sadomasochistischen sexuellen Beziehung beschreibt. Dies ist jedoch nicht als pornographischer Text über weibliche Fantasie zu verstehen, sondern: „rather to argue that sexuality in marriage is, with its unequal relations of ownership, by definition an act of violence (thus following a Faucauldian line of thought).“¹⁵ Diesem erweiterten Verständnis von Queer Theory folgend, soll in der vorliegenden Arbeit anhand des Theatertextes *Über Tiere* aufgezeigt werden, wie Jelineks Schreibpraxis als queerendes Projekt zu lesen ist, das Heterosexualität als von Machtverhältnissen geprägte Hierarchie versteht und des Weiteren, wie der Text diese Hierarchie als nicht erstrebenswerte Form der Unterdrückung darstellt. Umgekehrt soll die Analyse des Textes die Frage erhellen, wie *queer* als künstlerische Strategie verstanden werden kann, um hegemoniale Normen zu unterwandern und Geschlechterkategorien zumindest aufzuweichen. Hierfür soll in Anschluss an Gilles Deleuze das Modell eines minoritären Theaters mit meiner eigenen künstlerischen Praxis und Erfahrung mit *Über Tiere* kurzgeschlossen werden, um der Frage nachzugehen, wie das Jelineksche Theater als Ort politischer künstlerischer Praxis erfahrbar gemacht werden kann.

II. Verortung Elfriede Jelineks in der literarischen Tradition der Sprachkritik

Elfriede Jelinek lässt sich in der literarischen Tradition der österreichischen Sprachkritik verorten, die von Johann Nestroy, Karl Kraus, Hugo von Hofmansthal, Ingeborg Bachmann bis hin zur Wiener Gruppe reicht. Durch „Lautdichtung, Textmontagen, Dialektgedichte, Seh- und Hörtexte,

13 Vgl. Vasvári, "Queer Theory and Discourses of Desire", S. 2.

14 Jelinek, Elfriede, *Lust*, Reinbek: Rohwolt 1992.

15 Vasvári, "Queer Theory and Discourses of Desire", S. 2.

Chansons, oder Kabarettszenen mit Nähe zum Happening“¹⁶ versuchte die Wiener Gruppe (eine Formation der fünf Schriftsteller* Friedrich Achleitner, H. C. Artmann, Konrad Beyer, Oswald Wiener sowie Gerhard Rühm in den 50er Jahren) durch die Entwicklung neuer Formen, konventionalisierte Sprech- und Erzählweisen zu durchbrechen und die in den Alltagsphrasen enthaltenen Ideologien aufzudecken. Die später als Wiener Gruppe bezeichneten Künstler* waren geprägt vom Surrealismus, dem Dadaismus sowie den „artistischen Sprachbehandlungen in der Barockliteratur“¹⁷. Sprache wird als Material aufgefasst und – beeinflusst von den *Philosophischen Untersuchungen* Ludwig Wittgensteins¹⁸ – als regelgeleitetes System aus Normen verstanden, welches unsere Wahrnehmung strukturiert. Wirklichkeit, Staat und Gesellschaft sind demnach sprachlich organisiert „und weil sich auch das Bewußtsein des einzelnen [sic!] nur über dieses System zu bilden vermag, grenzt ein verallgemeinerter Begriff von ‚Realität‘ Subjektivität von vornherein aus.“¹⁹

Des Weiteren ist Jelineks Schreiben (besonders ihr Frühwerk) durch die konkrete Poesie (von z.B. Ernst Jandl) geprägt. Dabei ging es um „die versuchsweise Reduktion der Grammatik auf das ungebundene Wort“²⁰ sowie darum, das „Experiment nicht als *bestimmtes* Verfahren, sondern als eine Grundhaltung, die permanent gegen *jede* Gewöhnung an Normen des Sprachgebrauchs und gegen *jede* Automatisierung von poetischen Spielregeln gerichtet ist“²¹, zu begreifen.

16 Perthold, *Elfriede Jelineks dramatisches Werk*, S. 13.

17 Perthold, *Elfriede Jelineks dramatisches Werk*, S. 13.

18 Wittgenstein, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen*, Hg. Joachim Schulte, Berlin: Suhrkamp 2011; (Orig. 1953).

19 Melzer, Gerhard, „Unkonventionelle Bestrebungen: Die ‚Wiener Gruppe‘“, in: *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Band III*, Hg. Viktor Žmegač, Weinheim: Beltz Athenäum 1994; CD-ROM, Berlin: Directmedia² 1999, S. 751-770, hier: S. 759; dbs.univie.ac.at/?aid2=1424, Zugriff: 23. 10. 2013.

20 Perthold, *Elfriede Jelineks dramatisches Werk*, S. 13.

21 Melzer, „Unkonventionelle Bestrebungen: Die ‚Wiener Gruppe‘“, S. 765.

„Das Schreiben ist deshalb nicht sinnlos geworden. Auf dem Weg über das Experiment kommt man zu dem Ergebnis, die Sprache neu gebrauchen zu lernen. Man lernt, den Wortsinn wieder zu treffen, der durch die Phrase verlorengegangen war. Das Leiden an Österreich wurde mit der Sprachproblematik verknüpft. Das Unbehagen an der Sprache, das von Ingeborg Bachmann noch *allgemein* formuliert worden war, wurde im Laufe der 60er Jahre von einer jüngeren Generation auf die besondere österreichische Situation angewandt. ... Österreich verschlägt die Sprache, das heißt: man kann nichts mehr sagen, man weiß nicht mehr, was man zu seiner Umwelt sagen soll, so sehr ist sie verrottet und macht sprachlos. Die Außenwelt macht es unmöglich, zu reden, zu formulieren... . Das Unbehagen wird zur wortreichen Verzweiflung gebracht. Verstummen – Verzweifeln – aggressiv Agieren – das sind literarische Verhaltensweisen, denen sich das von der Wiener Gruppe geprägte neue Sprachbewußtsein widersetzt.“²²

Dieses „Sprachbewusstsein“ bzw. die Skepsis der Sprache gegenüber, die bereits zur Jahrhundertwende ein Thema der Literatur des 20. Jahrhunderts geworden ist, findet sich auch bei Elfriede Jelinek wieder. Sie verwendet Sprache selbst als Material, um die historischen Ablagerungen, die sich über die Zeit durch ihren Gebrauch zur Unkenntlichkeit in Floskeln verzerren, zur Kenntlichkeit zu entstellen. Ein fast in jeder Auseinandersetzung mit Jelinek zu findendes Zitat, das sich jedoch seit 1984 immer noch wie ein Schlüsselsatz zu ihrer Arbeitsweise liest, aktualisiert sich auch in *Über Tiere* wieder.

„Meine Arbeitsweise funktioniert, wenn es mir gelingt, die Sprache zum Sprechen zu bringen, durch die Montage von Sätzen, die verschiedene Sprachen miteinander konfrontiert, aber auch durch Veränderung von Worten und Buchstaben, die im Idiom verhüllte Aussagen entlarvt.“²³

Aus diesem Zitat geht hervor, dass Jelineks Arbeitsweise, nämlich die kontrastierende Montage von Sätzen, Wörtern und Sprachen (gesprochene Alltagssprache, lyrische Sprache etc.), das Ziel hat, einen verfremdenden Effekt auf die Sprache auszuüben. Die Sprache wird von Jelinek „als Ort, an dem die Repression der Frau statthat“ nicht nur zersetzt, sondern Jelinek eignet sich das fremde Sprechen an, indem sie Sprache wie Found-Footage-

22 Urbach, Reinhard, „Experiment, Erinnerung, Erfahrung, Erfindung. Bemerkungen zur Literatur in Österreich seit 1968“, in: *Österreich zum Beispiel. Literatur, Bildende Kunst, Film und Musik seit 1968*, Hg. Otto Breicha, Reinhard Urbach, Salzburg/Wien: Residenz 1982, S. 9, zit. n. Perthold, *Elfriede Jelineks dramatisches Werk*, S. 14.

23 Jelinek, Elfriede, „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“, *TheaterZeitschrift* 7, 1984, S. 14-16, hier: S.16.

Material in Form von Zitaten in ihre Texte einbaut und mittels Parodie und Verfremdung „der Lächerlichkeit aussetzt“²⁴. Dieses kommentierende Verfahren der Sprache parodiert das fremde (männliche) Sprechen, indem es dessen Terminologie annektiert und als normalisierendes Konstrukt ausweist. Wie Jelinek den Nicht-Ort der Frau innerhalb der patriarchalisch geprägten Sprache besetzt und sich von dort aus das fremde männliche Sprechen aneignet, wird etwas später in der Analyse des hier zur Disposition stehenden Textes *Über Tiere* genauer erläutert.

III. Theaterhistorische Verortung: Texte für oder gegen das Theater?

Elfriede Jelineks dramatisches Werk hat sich seit ihrem ersten Stück *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (1977)²⁵, das noch einen durchgängigen Dialog hatte, mehr und mehr von fixierten Rollen und einer kommunikativen Struktur abgewandt. In *Krankheit oder Moderne Frauen. Wie ein Stück* (1984)²⁶ verkümmert der Dialog eher zu Monologblöcken, die in *Wolken.Heim* (1991)²⁷ und *Totenauberg* (1991)²⁸ nicht mehr vorkommen.²⁹³⁰ Demnach lassen Jelineks Texte für das Theater traditionelle dramatische Codes, die auf die aristotelische Poetik mit der Einheit der Handlung, des Ortes und der

24 Appelt, Hedwig, *Die leibhaftige Literatur: Das Phantasma und die Präsenz der Frau in der Schrift*, Weinheim [u.a.]: Quadriga 1989, S. 211, zit. n. Perthold, *Elfriede Jelineks dramatisches Werk*, S. 22.

25 Jelinek, Elfriede, „Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften, Theaterstück.“, *manuskripte* 17/58, 1977, S. 98-116.

26 Jelinek, Elfriede, „Krankheit oder Moderne Frauen. wie ein Stück. für Eva Meyer. Theaterstück.“, *manuskripte* 85/23, 1984, S. 3-22.

27 Jelinek, Elfriede, *Wolken.Heim*, Göttingen: Steidl 1993.

28 Jelinek, Elfriede, *Totenauberg. Ein Stück*. Reinbek: Rowohlt 1991.

29 Vgl. Perthold, *Elfriede Jelineks dramatisches Werk*, S. 269f.

30 Diese erste Passage habe ich meinem Text „Queeres Nomadentum und der Nicht-Ort der Frau in Elfriede Jelineks ‚Über Tiere‘“ entnommen, in: *SYN: Magazin für Theater-, Film- und Medienwissenschaften* 06/2013, März 2013, S. 67-76, hier S. 67.

Zeit zurückgehen, hinter sich. Vielmehr kann Jelinek mit dem Begriff des *postdramatischen Theaters* in Verbindung gebracht werden, da ihre Texte „für Formen dekonstruktivistischen Performancetheaters [stehen], das lineare Strukturen und psychologische Figurenführung zugunsten einer cineastischen Technik von Montage verabschiedet.“³¹ Hans-Thiess Lehmann prägte den Begriff *Postdramatisches Theater* 1999 mit seinem gleichnamigen Buch, um eine Tendenz am zeitgenössischen Theater zu beschreiben, die sich von der neuzeitlichen Fixierung auf den Text im literarischen Theater, bei der die Aufführung dem Text diene und diesem untergeordnet war, zu emanzipieren suchte.³² Bei dem von Lehmann beschriebenen neuen Theater steht die Aufführung selbst im Zentrum. Es ist von der Suche nach eigenen theaterästhetischen Ausdrucksformen gekennzeichnet, um der übergeordneten Position der Literatur, die sich im bürgerlichen Literaturtheater manifestierte, spezifisch theatrale Mittel wie Stimme, Körper, Rhythmik, Gestik, Mimik, etc. entgegenzusetzen.³³ Dergestalt wurde das postdramatische Theater zu einer eigenständigen Kunst-form, die gerade in der Revolutionierung ihrer starren Form ihre Spezifika und Freiräume, ihr eigenes „Ausdrucksverhalten“³⁴ herausbildete. Diese Entwicklung, weg von der Illustration des Textes und hin zur ereignishaften Präsenz der theatralen Elemente, ist jedoch ebenso den neuen Textformen geschuldet, die die klassische dramatische Form nicht mehr einhalten. Die Formel der Repräsentation von Text ist nicht mehr anwendbar, da in den postdramatischen Texten beispielsweise keine nachvollziehbare Handlung mehr vorhanden ist oder es keine Figuren mehr gibt, wie dies auch bei Elfriede Jelinek der Fall ist. Damit lässt das postdramatische auch das Brecht'sche Theater hinter sich, da beim epischen

31 Brenner, Eva, *Jelinek inszenieren - Die Dekonstruktion des Subjekts*; jelinetz2.files.wordpress.com/2013/02/brenner.pdf, Zugriff: 10. 10. 2013, S. 7; (Orig. Vortrag bei der Escena Contemporánea in Madrid, 2007), S. 7.

32 Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankf. a. M.: Verlag der Autoren 1999.

33 Vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 73f.

34 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 73.

Theater trotz Verfremdungseffekt und anti-illusionistischer Zugangsweise immer noch an einer Fabel festgehalten wurde.

III.1 Theater „zwischen ‚posttheatralischer Dramatik‘ und ‚postdramatischem Theater‘“³⁵

Obwohl Jelineks Theaterästhetik im postdramatischen Dispositiv zu verorten ist, lässt sie sich – aufgrund ihrer Text- und Sprachkonzentration sowie der Absage an den Körper als Zentrum der theatralen Situation – nicht widerspruchsfrei unter dieses subsumieren. Ingo Breuer siedelt die Jelinekschen Theatertexte der neunziger Jahre „zwischen ‚posttheatralischer Dramatik‘ und ‚postdramatischem Theater‘“³⁶ an, da Jelinek als Autorin zurücktritt und keine klaren Inszenierungsanweisungen gibt, womit sie dem postdramatischen Merkmal der Gleichstellung des Textes mit anderen theatralen Mitteln entspricht. Der Text ist nicht abgeschlossen, nicht unveränderbar und beschränkt sich nicht auf die schriftliche Ebene. Das Prozessuale der Proben und das Ereignishafte des Theaters werden mitgedacht, womit die Aufführung selbst zum Text wird. Dies ermöglicht die Aufführung als einen zeitlichen Moment des gesamten theatralen Prozesses zu verstehen und das theatrale Ereignis als Entstehungsort des Theaters zu kennzeichnen. So schreibt Jelinek oft an Stücken weiter oder schreibt diese um. *Ein Sportstück* (1998) beginnt beispielsweise mit folgendem Prolog:

„Die Autorin gibt nicht viele Anweisungen, das hat sie inzwischen gelernt. Machen sie was sie wollen. Das einzige, was unbedingt sein muß, ist: griechische Chöre, [...] bitte einheitlich, alles adidas oder Nike oder wie sie alle heißen“.³⁷

35 Breuer, Ingo, „Zwischen ‚posttheatralischer Dramatik‘ und ‚postdramatischem Theater‘. Elfriede Jelineks stücke der neunziger Jahre“, *Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 9/2001, Mai 2001; www.inst.at/trans/9Nr/breuer9.htm, Zugriff: 15. 10. 2013.

36 Breuer: „Zwischen ‚posttheatralischer Dramatik‘ und ‚postdramatischem Theater‘“.

37 Jelinek, Elfriede, *Ein Sportstück*, Reinbek: Rowohlt 1999, S.7.

Ihre Texte fördern und fordern somit eine Autonomisierung der theatralen Elemente und entgrenzen die textuelle Ebene. Die Autorin unterwandert damit die Vorstellung von der Abgeschlossenheit (eines Werkes) und von Autor_innenschaft selbst. Des Weiteren findet eine Enthierarchisierung der theatralen Elemente statt – der Text ist nicht mehr Ursprung der Aufführung. Er selbst ist Ort, an dem verschiedene, von Jelinek aufgegriffene Sprachfragmente (Alltagssprache aber auch lyrische oder philosophische Sprache) versammelt und öffentlich gemacht werden. Er kann somit als Versammlungsort verschiedener gesellschaftlicher und wissenschaftlicher Diskurse gedacht werden, an dem die Dekonstruktion von Normen und die Ent-Mythologisierung von Sexualität und Identitäten auf sprachlicher Ebene stattfindet. Als öffentlicher Versammlungs- und Verhandlungsort von Diskursen kann er damit selbst schon, ähnlich dem Theaterraum, als Bühne für gesellschaftliche Diskurse betrachtet werden. Der Jelineksche Text inszeniert die Performativität von Sprache und konfrontiert die zum Mythos geronnenen Sprachhüllen mit ihrer Leere, indem er sie als gesellschaftliche Konstrukte ausweist und ihren naturalisierenden Effekt destruiert. Durch die Inszenierung des sprachlichen Materials erfährt dieses eine Verräumlichung und ist bereits bevor es auf die Bühne kommt, in Szene gesetzt.³⁸

Der zuvor eingeführte, von Ingo Breuer entlehnte Begriff der posttheatralischen Dramatik kann als Absage an eine konsumierbare Theatralik verstanden werden, die sich in Jelineks Aussage „Ich will kein Theater“³⁹ manifestiert. Breuer sucht die dramatische Dimension in der Jelinek'schen Sprache selbst auf und macht das Politische an ihrer Absage an „den schönen Schein“⁴⁰ fest. Dem kann insofern zugestimmt werden, als Jelineks ästhetische Verfahren, wie die Verweigerung von Narration und Figuration, sich einer konsumierbaren Form entziehen. Demnach nimmt das

38 Zu der bereits auf textueller Ebene stattfindenden Inszenierung siehe: Pflüger, Maja S., *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik Elfriede Jelineks*, Tübingen [u.a.]: Francke 1996, S. 22.

39 Jelinek, Elfriede, „Ich möchte seicht sein“, *Schreiben: Halbjahresschrift für Frauenliteratur* 29/30, 1986, S. 74; www.a-e-m-gmbh.com/ej/fseicht.htm, Zugriff: 10. 9. 2013.

40 Vgl. Gürtler, Christa (Hg.), *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*, Frankf. a. M.: Neue Kritik 1990.

Jelinek'sche Theater aber auch Abstand von der postdramatischen Ästhetisierung der „auratischen Präsenz des Körpers“, da hierbei die Gefahr besteht, die Materialität des Körpers als Ausgangspunkt von Bedeutung darzustellen, anstatt ihn als Prozess der Verkörperung und damit als Träger kultureller und soziohistorischer Bedeutungen sichtbar zu werden zu lassen. Vielmehr kann das Jelineksche Theater als Verweigerung gegenüber einer Vereinnahmung durch die Kulturindustrie oder die Institution Theater verstanden werden. Diese Verweigerung findet bereits auf formal-ästhetischer Ebene statt, wobei die Trennung von Form und Inhalt nicht mehr aufrechtzuerhalten ist.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Elfriede Jelineks Theatertexte einen erweiterten Theater- und Textbegriff nahelegen, sowie sie die eigene Gattungsfrage mitreflektieren und ihren Konstruktionsprozess offenlegen. Sie lassen eine Kategorisierung nur schwer zu, da sie vielmehr mit der Auflösung jeglicher Kategorie beschäftigt sind. Daher möchte ich auf das diesen Texten innewohnende politische Potential, das genau in der Hinterfragung von Kategorisierungen und Zuschreibungen liegt, fokussieren.

III.2 Transformation der regulierenden dramatischen Form

Jelinek bedient sich der dramatischen Form selbst als Material, um zu untersuchen, was diese reguliert und inwiefern sich das in der Form ästhetisch manifestierende Weltbild einer Gesellschaft über die Transformation dieser Form bearbeiten lässt. Sie wendet sich explizit gegen ein Theater der Repräsentation, das die Illusion einer rationalen Welt hervorruft, die es repräsentiere. Vielmehr verlangt Jelinek vom Theater (was sich vor allem von ihren Essays über das Theater wie *Ich möchte leicht*

*sein*⁴¹; *Sinn egal, Körper zwecklos*⁴², oder *In Mediengewittern*⁴³ ableiten lässt), dass keine psychologisch nachvollziehbaren Figuren auf die Bühne gebracht werden, welche die Vorstellung eines einheitlichen, widerspruchslosen Subjektes evozieren, da sie individuelle Handlungsmacht und mit sich selbst identitäre Subjekte prinzipiell in Frage stellt:

„Jeder, der glaubt, noch individuell handeln zu können, unterliegt einem grundlegenden Irrtum, meine ich. Man kann Personen ja eigentlich nur noch als Zombies auftreten lassen oder als Vertreter einer Ideologie oder als Typenträger oder als Bedeutungsträger [...], aber nicht als runde Menschen mit Freud und Leid [...], das ist vorbei, ein für allemal.“⁴⁴

Erhellend für dieses Zitat scheint ein Vergleich mit Theodor W. Adornos *Versuch das Endspiel zu verstehen*⁴⁵. In diesem Text analysiert Adorno Becketts Stück *Das Endspiel* unter dem Aspekt der „Opposition [...] gegen Ontologie als den Entwurf eines wie immer auch Ersten und Bleibenden“⁴⁶. Der im Individuum gefundene Sinn sowie ein autonom handelndes Subjekt werden Adorno zufolge durch die Negierung jedes Sinnzusammenhangs von Beckett als Illusion entlarvt. Dies sieht Adorno in einem dialektischen Verhältnis zur Wirklichkeit stehend, denn:

„Nach dem zweiten Krieg ist alles, auch die auferstandene Kultur zerstört, ohne es zu wissen; Die Menschheit vegetiert kriechend fort nach Vorgängen, welche eigentlich auch die Überlebenden nicht überleben können, auf einem Trümmerhaufen, dem es noch die Selbstbesinnung auf die eigene Zerschlagenheit verschlagen hat.“⁴⁷

41 Jelinek, Elfriede, „Ich möchte seicht sein“, *Schreiben: Halbjahresschrift für Frauenliteratur* 29/30, 1986, S. 74; www.a-e-m-gmbh.com/ej/fseicht.htm, Zugriff: 10. 9. 2013.

42 Jelinek, Elfriede, „Sinn egal. Körper zwecklos.“, in: *Theaterschrift* 11, Februar 1997, S. 22-33.

43 Jelinek, Elfriede, *In Mediengewittern*, 2003, www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fblitz.htm, Zugriff: 23. 8. 2013.

44 Alms, Barbara, „Elfriede Jelinek im Gespräch“, in: Blauer Streusand, Hg. Alms, Barbara, Frankf. a. M.: Suhrkamp 1987, S. 41.

45 Adorno, Theodor W., „Versuch das Endspiel zu verstehen“, in: *Gesammelte Schriften: (in zwanzig Bänden), 11. Noten zur Literatur II*, Hg. Rolf Tiedemann, Frankf. a. M.: Suhrkamp 2003, S. 281-321.

46 Adorno, „Versuch das Endspiel zu verstehen“, S. 284.

47 Adorno, „Versuch das Endspiel zu verstehen“, S. 285.

Der Zweite Weltkrieg ist für Adorno ein zentrales Moment in der Geschichte, nach dem kein Sinn des Seins mehr zu denken ist. Von diesem geschichtlichen Verständnis ausgehend, ist auch seine Interpretation des Endspiels zu verstehen. Dieses kann Adorno zufolge als Parodie des Existenzialismus verstanden werden, da auch der von dieser philosophischen Strömung gefundene Sinn im Individuum nicht mehr anwendbar ist und von Beckett als Illusion entlarvt wird. Die Existenz und das Subjekt haben keinen ontologischen Grund mehr, Individuation kann durch die Geschehnisse der Geschichte nicht mehr gedacht werden.

Auch Jelinek beschäftigt sich mit „der Frage, was es heißt, nach Auschwitz Theater zu machen, etwas darzustellen oder zu schreiben“⁴⁸. In ihrem Text über das Theater *Ich möchte seicht sein* formuliert sie diese Absage an Subjektivität, welche ebenso einer metaphysischen Ontologisierung von Sein zuwiderläuft und vielmehr nach den historischen Kontexten und dem So-Geworden-Sein von Gesellschaft fragt: „Leute sollen nicht etwas sagen und so tun, als ob sie lebten. Ich möchte nicht sehen, wie sich in Schauspielergesichtern eine falsche Einheit spiegelt: die des Lebens.“⁴⁹ Bei ihrer Theaterkonzeption findet sich eine Absage an die naturalistische Imitationskunst, um „die Illusion von den Figuren als ‚Herren über die eigene Identität‘“⁵⁰ zu zerstören: Jelinek übt damit ästhetische Kritik aus, die Inhalt und Form nicht getrennt betrachtet, sondern davon ausgeht, dass darin, *wie* dieses Theater aussieht, also welche Formen es annimmt (Illusions- oder Imitationstheater, mimetisches Theater, etc.) auch gesellschaftliche Wertvorstellungen und Ideologien verhandelt werden. Jelineks Theater verlangt ebenso, ganz im Brecht'schen Sinne, nicht die Einfühlung der Zuschauer_innen auf eine kathartische Läuterung hin zu steuern, sondern vielmehr durch Übertreibung und Verfremdung eine Bewusstwerdung über gesellschaftspolitische Verhältnisse zu erzielen.

48 Haß, Ulrike, „Textformen“, in: *Jelinek-Handbuch*, Hg. Pia Janke, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2013, S. 62-68, hier: S. 62.

49 Jelinek, Elfriede, „Ich möchte seicht sein“.

50 Perthold, *Elfriede Jelineks dramatisches Werk*, S. 260.

„Ich würde sagen, das Beste und Positivste, was ich mit meiner Literatur zu erreichen hoffe, ist eine Bewußtmachung. Durch die Übertreibung von Zuständen will ich einen Aha-Effekt beim Leser erreichen. Indem die Dinge verfremdet oder übertrieben und anders als gewohnt auftreten, stoße ich ihn mit der Nase auf diese Mechanismen.“⁵¹

Dieser Aussage von Jelinek möchte ich dahingehend widersprechen, dass sie Zustände nicht übertrieben darstellt, sondern vielmehr ihrer Verschleierung entreißt und in konzentrierter Form sichtbar macht. In ihrem Essay *In Mediengewittern* beschreibt sie diese Sichtbarmachung am Theater:

„Aber das Theater. Genau weiß ich es ja auch nicht, aber dort versuche ich, den Ausblick auf diese Macht, die uns beherrscht, wie soll ich sagen: herauszulösen. Wie man ein Tier ausbeint. Ich kann ja auch nichts an der Macht ändern, aber ich kann die Wesen wie Blitze auf die Bühne schleudern, aus der Enge eines Apparats heraus, aber auch aus Zeitungsartikeln, Büchern, aus mir selbst. Jedenfalls soll eine Art Denken, also ein Fragen, das nicht auf seine Beantwortung besteht, daraus entstehen, aus dem, was ich da auf die Bretter werfe, in einer Art Entrümpelungsaktion meines Gehirns.“⁵²

Welche Formen Theater aus „der Enge eines Apparats heraus“ annehmen kann und ob künstlerische Arbeit eher produkt- oder prozessorientiert gefördert wird, ob künstlerische Arbeiten Fragen stellen oder versuchen, Antworten zu liefern, all das sind Fragen der Organisation von Gesellschaft. Daher kann Jelineks Umgang mit der regulierenden dramatischen Form, nämlich die Transformation derselben, als ästhetische Kritik an der gesellschaftlichen Ordnung verstanden werden. Es ist letztendlich die Frage, wie innerhalb einer bestehenden Struktur (wie der dramatischen) oder innerhalb eines Systems, Möglichkeiten gefunden werden können, dieses System zu verändern.

III.2.1 Transformation der dramatischen Konstituens Rede, Handlung und Figur

51 Kosler, Hans C., „Elfriede Jelinek“, in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur*, Hg. Heinz Ludwig Arnold, München: Text und Kritik 1978, S. 57, zit. n. Perthold, *Elfriede Jelineks dramatisches Werk*, S.30.

52 Jelinek, Elfriede, *In Mediengewittern*, 2003, www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fblitz.htm, Zugriff: 23. 8. 2013.

Bei Jelineks Texten für das Theater lässt sich berechtigterweise fragen, ob diese das Theater überhaupt brauchen, da die Autorin selbst postulierte: „Ich will kein Theater“⁵³. Des Weiteren stellt sich die Frage, inwiefern die Jelinekschen Texte dramatisch sind, da sie sich dezidiert gegen die dramatische Tradition stellen, d. h. gegen die Auffassung von Drama als: Repräsentation von Welt; Mimesis von Handlung; gegen Figurenrede und Dialog als einzige dramatische Form; gegen die Illusionsbildung, dass Theater ein Modell des Realen wäre und gegen eine ganzheitliche Weltsicht sowie den Glauben an eine eindeutige Konfliktlösung. Ihre Texte vollziehen eine Transformation der dramatischen Konstituens Rede, Handlung und Figur, indem die dramatische Dialogstruktur zugunsten von „Sprachflächen“⁵⁴ aufgegeben wird, die widersprüchlich und nicht lösungsorientiert angelegt sind. Seit den 1990er Jahren sind auch keine auf Rollen aufgeteilten Sprechinstanzen mehr zu erkennen. Weder Figurenrede noch zwischenmenschliche Dialoge sind vorhanden, über die sich eine voranschreitende Handlung entwickelt. Stattdessen entsteht eine „Dialogizität“⁵⁵ der Sprachelemente, die eine Bedeutungsverschiebung bewirkt, die von der kleinsten Ebene des Austauschs von Buchstaben bis hin zur Bedeutungsgenerierung auf der Ebene der Rezeption reicht.⁵⁶

Die dialogische Figurenrede ist eines der Hauptkonstituens des dramatischen Textes, seine Form sozusagen, da die Erzählinstanz, wie wir

53 Jelinek, „Ich möchte seicht sein“.

54 Dieser, in die Jelinek-Rezeption eingegangene Begriff, bezieht sich auf die Textur der Jelinekschen Texte, die oberflächlich und schablonenhaft aufgebaut sind, da sie einer psychologischen Tiefenstruktur entbehren, und die Figurenrede einer polyphonen Stimmenfläche weicht. (Vgl. Jelinek, „Ich möchte seicht sein“).

55 Der Begriff der Dialogizität ist von Maja Sibylle Pflüger für die Texte Jelineks eingeführt worden. Pflüger hat die polyphone Struktur der Jelinekschen Sprache mit Michail Bachtins Konzept der Dialogizität zu fassen versucht und dieses mit der Theorie der Intertextualität von Julia Kristeva und dem Modell der Soufflierten Rede von Jacques Derrida verknüpft. Sie betrachtet die Dialogizität der Rede als einen Prozess der Bedeutungskonstitution, der in Jelineks Stücken in Szene gesetzt wird und von der „Mikrostruktur einzelner Buchstabenverschiebungen“ bis in die Makrostruktur der Gattungsfrage reicht. Vgl. Pflüger, Maja S., *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik Elfriede Jelineks*, Tübingen [u.a.]: Francke 1996, S. 58.

56 Vgl. Pflüger, *Vom Dialog zur Dialogizität*, S. 58.

sie im lyrischen oder epischen Text vorfinden, entfällt und stattdessen durch zwischenmenschliche Beziehungen generiert wird, wobei sich die Handlung somit durch das Dialogische herstellt. Somit ist der dramatische Text in seinen Grundzügen „gesprochene Handlung“ bzw. performatives Sprechen.⁵⁷ Das bedeutet, dass die Aussage im dramatischen Theater immer auch Handlung ist, was den dramatischen Text, im Gegensatz zu einem literarischen, immer schon zu einem szenisch zu realisierenden macht, da er sich auch nicht-sprachlicher Codes bedient und somit an die Sprech-*Situation* gebunden ist.⁵⁸ Das Sprechen ereignet sich durch einen Körper oder, im Falle Jelineks, sogar als Körper. Jedoch beharrt Jelinek darauf, dass es „keine Identifikation der Rede mit dem ansichtigen Körper“⁵⁹ geben darf. Jelineks Texte fürs Theater lassen meines Erachtens das eben beschriebene dramatische Grundprinzip nicht hinter sich, sondern nutzen es vielmehr als „Ort größter Wirklichkeit und Künstlichkeit zugleich“⁶⁰, an dem die Sprache in ihrer sowohl wirklichkeits-abbildenden als auch realitätsstiftenden Dimension statt hat. Jelinek spricht in einem Interview über ihre Faszination im Theater genau jenes Verhältnis an:

„Es ist die Idee des Ortes, wo man Sprache und Figuren öffentlich ausstellen kann. Wo Sprache und Figuren, ähnlich wie schon beim antiken Theater, diese Übergröße in der Präsenz bekommen können, die sie im Film nicht haben. [...] Nur das Theater wäre der Ort der allergrößten Wirklichkeit und der allergrößten Künstlichkeit.“⁶¹

So wie es im dramatischen Text die Dialoge sind, die Handlungen vollziehen und durch die sich Handlung entwickelt, so ist bei Jelinek der Sprechakt bzw. die Wirkung von Diskursen, die Handlung. Mit anderen Worten wird das Drama auf das reduziert, was es tut, nämlich Handlungen vollziehen. Es ist die Sprache selbst, die handelt – sie wird als *Sprechakt* in

⁵⁷ Vgl. Pfister, Manfred, *Das Drama*, München: Fink¹¹ 2001, S. 24.

⁵⁸ Vgl. Pfister, *Das Drama*, S. 24f.

⁵⁹ Haß, „Textformen“ S. 66.

⁶⁰ Becker, Peter, „Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz. Gespräch mit Elfriede Jelinek“, *Theater heute* 9, 1992, S. 1–9, hier: S. 2.

⁶¹ Becker, „Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz. Gespräch mit Elfriede Jelinek“, S. 2.

den Raum gestellt, wobei der Raum des Theaters sowohl Fiktion als auch Realität vereint. Mit Fiktion ist hier eine Realität gemeint, die sich vielmehr in Prozessen ihrer Beschreibung erst realisiert. Dies lässt sich mit Erving Goffmans⁶² Auffassung, dass Theatralität durchaus Realität sei, engführen.⁶³ Um dieses Verhältnis von Theatralität und Realität und die Transformation des Theaters der Repräsentation hin zu einer „dekonstruktiven Performanz“⁶⁴ im Jelinekschen Theater greifbarer zu machen, halte ich die Performativitäts-Theorie von Judith Butler für erhellend, der zufolge es „die ständig wiederholende und zitierende Praxis [ist], durch die der Diskurs die Wirkungen erzeugt, die er benennt“⁶⁵.

IV. Performative (Sprech-)Akte

Der Begriff „performativ“ ist durch die Sprechakttheorie John L. Austins geprägt, in der er herausarbeitete, dass sprachliche Äußerungen nicht nur deskriptiv, sondern auch performativ sein können, also *tun*, was sie ausdrücken. Performative Äußerungen bewegen sich Austin zufolge nicht im Schema wahrer oder falscher Aussagen, sondern sie vollziehen die Handlung, die sie benennen. So ist beispielsweise die Äußerung „Ja ich will die hier Anwesende XY zur Frau nehmen“ der Vollzug des Trauungsaktes und nicht die Beschreibung einer Trauung.⁶⁶ Dem Konzept der Performativität von Sprechakten zufolge, werden nicht nur Handlungen

62 Goffman, Erving, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München: Piper 1969.

63 Willems, Herbert, Theatralität als (figurations-)soziologisches Konzept: Von Fischer-Lichte über Goffman zu Elias und Bourdieu, S. 77.

64 Tabah, Mireille, „Genderperformanz als Theaterperformanz bei Elfriede Jelinek“, in: *Elfriede Jelinek: Stücke für oder gegen das Theater*, Hg. Inge Arteel & Heidy Muller, Bruxelles: Koninklijke Vlaamse Academie van België 2008, S. 215-224, hier: S. 216.

65 Butler, Judith, *Körper von Gewicht*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 22; (Orig. *Bodies that Matter*, NY: Routledge 1993).

66 Vgl. Austin, John L., „Zur Theorie der Sprechakte. Zweite Vorlesung“, in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Hg. Uwe Wirth, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 63-71, hier: S. 63; (Orig. *How to do things with words: the William James lectures*, Univ. Harvard 1955).

vollzogen und Realitäten geschaffen, sondern auch Identitäten hervorgebracht und nicht nur benannt. „To perform“ meint aufführen und ausführen zugleich, womit auch „Performativität“ nicht klar von „Performance“ zu trennen ist, da es sich bei beiden Begriffen um eine Aufführung handelt, die auch etwas tut.

Judith Butler beleuchtete die Konstitution der Geschlechteridentität unter diesem Aspekt und stellt fest, dass diese eine „performative Leistung [sei], die durch gesellschaftliche Sanktionen und Tabus erzwungen wird“⁶⁷ um das kulturelle Leben zu sichern. Nicht nur das soziale Geschlecht (Gender), sondern auch der Körper, der immer ein vergeschlechtlichter ist, wird in dem früh verfassten Text *Performative Akte und Geschlechterkonstitution, Phänomenologie und feministische Theorie* als Prozess der Verkörperung aufgefasst. Der Körper ist demnach weder als abgeschlossene Substanz, von der Bedeutung ausgeht (Essentialismus), noch als passive Einschreibefläche (Strukturalismus) zu denken, sondern vielmehr als „unaufhörliches Materialisieren von Möglichkeiten“⁶⁸. In Anschluss an Maurice Merleau-Ponty und Simone de Beauvoir fasst Butler den Körper nicht jenseits seiner Materialität auf, sondern denkt Materialität in einem erweiterten Sinne als „aktiven Prozeß der Verkörperung bestimmter kultureller und geschichtlicher Möglichkeiten, als komplizierten Aneignungsprozeß“.⁶⁹

IV.1 Theatralität und Performativität

67 Butler, Judith, „Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie“, in: *Performanz, Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Hg. Uwe Wirth, Frankf. a. M.: Suhrkamp 2002, S.301-320, hier: S. 302. (Orig. „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“, *Theatre Journal* 40/4, Dezember 1988, S. 519-531).

68 Butler, „Performative Akte und Geschlechterkonstitution“, S. 304.

69 Butler, „Performative Akte und Geschlechterkonstitution“, Butler, „Performative Akte und Geschlechterkonstitution“, S. 303.

Um nun zu verstehen, wie der „geschlechtsspezifische Körper“⁷⁰ konstituiert wird, schlägt Butler eine Erweiterung des Begriffs des „Aktes“ vor: Dieser ist ähnlich dem theatralischen Begriff des Aktes zu denken, als nicht rein individuell stilisierte Verkörperung von soziokulturellen Konventionen, sondern das individuelle Tun der Geschlechterzugehörigkeit (doing gender) will Butler als „Art des gemeinsamen Agierens“⁷¹ verstanden wissen. Denn „als gegeben zeitliche Dauer innerhalb des gesamten Vollzugs sind ‚Akte‘ eine gemeinsame Erfahrung und jeweils ‚kollektive Handlungen‘“.⁷² Diese Konzeption des Selbst als ein sich vollziehender, kollektiver Prozess erlaubt es, Geschlechteridentität als etwas Nicht-Referentielles, sondern als „eine Art des Tuns, der Dramatisierung und der *Reproduktion* einer geschichtlichen Situation“⁷³ zu denken und damit die Möglichkeit zur Umarbeitung von gesellschaftlichen Normen in den Blick zu holen, ohne von einem autonomen, frei wählenden Subjekte auszugehen. Mit nicht-referentiell meint Butler, Geschlechtsidentität entgegen der biologistischen Annahme, es gäbe eine zugrundeliegende Substanz, die dann individuell ausgedrückt und inszeniert würde, zu verstehen. Vielmehr ist damit gemeint, dass gesellschaftliche Konventionen mit geschlechtsspezifischen Rollenbildern schon vor der Geburt des Individuums existierten, die dieses sich in einem unaufhörlichen Prozess der Verkörperung erst aneignen muss. Die den Körpern Bedeutung gebenden Konventionen sind jedoch von ihrer Aktualisierung abhängig, sie sind „real nur [...], insoweit sie performiert“⁷⁴ werden und damit sind sie auch veränderbar. Das bedeutet, dass der Körper von Butler nicht einfach als passive Materie aufgefasst wird, sondern als Prozess der Materialisierung, wobei das Selbst nicht auf einen inneren Kern zurückzuführen ist, sondern Butler nimmt an, dass sich dieses Selbst

70 Butler, „Performative Akte und Geschlechterkonstitution“, S.303.

71 Butler, „Performative Akte und Geschlechterkonstitution“, Butler, „Performative Akte und Geschlechterkonstitution“, S. 312.

72 Butler, „Performative Akte und Geschlechterkonstitution“, Butler, „Performative Akte und Geschlechterkonstitution“, S. 311.

73 Butler, „Performative Akte und Geschlechterkonstitution“, Butler, „Performative Akte und Geschlechterkonstitution“, S. 305.

74 Vgl. Butler, „Performative Akte und Geschlechterkonstitution“, Butler, „Performative Akte und Geschlechterkonstitution“, S. 315.

„draußen‘ befindet, daß es im sozialen Diskurs konstituiert ist, [...] [und] daß die Zuschreibung von Innerlichkeit selber eine öffentlich regulierte und sanktionierte Form der Erfindung von Essentialität ist“. ⁷⁵ Durch die Zuschreibung einer „essentiellen“, „wahren“ Geschlechtsidentität wird Heterosexualität als „das Natürliche“ gesetzt und die Frau als „das Andere“ der männlichen Norm inferiorisiert. Judith Butler hält darum die „Transformation sozialer Beziehungen [...] [für die] Frage der Transformation hegemonischer gesellschaftlicher Bedingungen“.

Die Theatermetapher dient nun dem Verständnis, „die Art des gemeinsamen Agierens zu verstehen, die das individuelle Agieren der Geschlechtszugehörigkeit immer wieder ist“, also den performativen Charakter des Aktes bzw. des Tuns der Geschlechtszugehörigkeit. Sie verweist auf die fragwürdige Grenze, durch die „wirkliches“ Agieren von „unwirklichem“ getrennt wird. Die Zuschreibung von einer Wirklichkeit, auf die die Performance/Darstellung nur verweist, hat die Folge, dass es auch „falsche“ Darstellungen geben kann, die im alltäglichen Leben zu Sanktionen führen. So kann drag auf den fiktiven Charakter einer wahren Geschlechtsidentität verweisen, jedoch wird die naturalisierte heterosexuelle Norm sich als Original zu der von drag dargestellten Imitationsstruktur, von der Geschlechtsidentität produziert wird, setzen. Dabei, so Butlers These, ist „alle Geschlechtsidentität wie *drag*“ ⁷⁶. Um den Anspruch auf Originalität zu behaupten, muss die „heterosexuelle Matrix“ ⁷⁷ ihre eigene Imitationsstruktur vertuschen und sich selbst als natürlich setzen. Da diese Natürlichkeit nur insoweit aufrechterhalten wird, wie sie performiert wird, müssen Grenzen zu „falschen“ Darstellungen gezogen und das Verfehlen der richtigen Darstellung sanktioniert werden.

75 Butler, „Performative Akte und Geschlechterkonstitution“, S. 316.

76 Butler, *Körper von Gewicht*, S. 178.

77 Judith Butler bezeichnet damit den zweifach binär strukturierten Rahmen der Gegensatzpaare „männlich/weiblich“ und „heterosexuell/homosexuell“, der allen Subjekt-Diskursen unserer Kultur zugrunde liegt. Vgl. Waniek, Eva L., „Von der Anrufung des Subjekts – oder: Zum Verhältnis von Performativität, Zwang und Genuss bei Butler, Austin, Althusser und Lacan“, in: *Ereignis denken. TheatRealität - Performanz - Ereignis*, Hg. Arno Böhlér/Susanne Granzer, Wien: Passagen 2009, S. 157-194, hier: S. 161.

Judith Butler expliziert dieses Problem der Trennung von Performance und Performativität in dem Essay *Critically Queer* in ihrem 1993 erschienen Buch *Bodies that Matter*, welches den Versuch darstellt, genau diesen Punkt zu klären, in dem sie oft missverstanden wurde. Das Problem besteht in der Trennung von einem „wahren inneren“ Kern der Geschlechtsidentität und seiner Darstellung, die sich als „äußere Wahrheit“ etabliert hat. Butler behauptet, dass weder die Trennung zwischen innen und außen, noch der Anspruch auf einen wahren Kern der Geschlechtsidentität haltbar ist.

„Die soziale Geschlechtsidentität ist weder eine rein psychische Wahrheit, aufzufassen als „intern“ und „verborgen“, noch ist sie auf eine Oberflächenerscheinung reduzierbar; ihre Unentscheidbarkeit läßt sich ganz im Gegenteil rekonstruieren als das Spiel *zwischen* Psyche und Erscheinung (wobei der letztgenannte Bereich das miteinschließt, was sich *in Worten* zeigt).⁷⁸

Dieses Spiel zwischen „Psyche und Erscheinung“ sowie die Unentscheidbarkeit zwischen Aufführen oder Darstellen der sozialen Geschlechtsidentität und Ausführung derselben, sieht Butler nicht als freies Spiel eines Subjekts an, das beliebig wählen kann, um sein Gender zu performen und herzustellen, sondern vielmehr ist dieses als ein von heteronormativen Zwängen reguliertes Spiel zu verstehen. Performativität kann also nicht auf eine „darstellerische Realisierung [performance]“ reduziert werden, sondern besteht „in einer ständigen Wiederholung von Normen, welche dem Ausführenden vorhergehen, ihn einschränken und über ihn hinausgehen, und in diesem Sinne kann sie nicht als Erfindung des ‚Willens‘ oder der ‚Wahl‘ des Ausführenden aufgefaßt werden“.⁷⁹ Der Aspekt der Performance, der darstellerischen Realisierung der sozialen Geschlechtsidentität im Konzept der Performativität, setzt also kein frei wählendes Subjekts voraus, wie oft missverständlich behauptet wurde. Jedoch lässt sich hier die Möglichkeit einer Umarbeitung des Symbolischen denken, wie später gezeigt werden soll.

⁷⁸ Butler, *Körper von Gewicht*, S. 321.

⁷⁹ Butler, *Körper von Gewicht*, S. 321.

Performance Art hat sich vermehrt mit dem Verhältnis zwischen Repräsentation/Darstellung und der Präsenz der Materialität der Aufführung, also der realen Situation, die während der Aufführung zwischen Performer_innen und Zuschauer_innen entsteht, auseinandergesetzt. Von Performerinnen wie „Rachel Rosenthal, Carolee Schneemann, Joan Jonas, Laurie Anderson [...] [wurde] der weibliche Körper als sozial kodierte Projektionsfläche von Idealen, Wünschen, Begehren und Herabsetzungen in besonderem Maße zum Thema“⁸⁰ gemacht. Die Präsenz des Körpers galt besonders in den sechziger und siebziger Jahren als Gegenstück zu der dramatischen Figur, die als Sinnbild von Repräsentation verstanden wurde.⁸¹ Marina Abramović beispielsweise thematisierte in *Rhythm 0* (1974)⁸² den realen menschlichen Körper auf der Bühne und sein Ausgeliefert-Sein dem Publikum gegenüber, indem sie den Zuschauer_innen erlaubte, alles mit ihr machen zu können und die vor ihr aufgebauten Gegenstände dafür zu benutzen, während sie passiv alles mit sich geschehen ließ. Als der geladene Revolver ins Spiel gebracht wurde, musste die Performance abgebrochen werden. Hier brach das Reale als reale Lebensgefahr in die Aufführung herein. Marina Abramović setzte sich jedoch als Subjekt der Handlung, das sich willentlich in eine solche Position begibt. „Was aber geschieht, wenn in den Blick tritt, daß der ‚eigene‘ Wille selbst konditioniert ist, Opfer und Resultat sozialer Strukturen?“⁸³ Diese Frage wurde von der französischen Body Art Künstlerin Orlan thematisiert, die sich ihr Gesicht nach Vorbildern westlicher Schönheitsideale (wie Mona Lisa), welche das kollektive Bildgedächtnis prägen, über Jahre hinweg operieren ließ. Hierbei erscheint die Modellierung des Selbst als Freiheit, nichts mehr, selbst den eigenen Körper, als unveränderbar hinnehmen zu müssen, sondern selbstbestimmt mit sich zu verfahren. Vielmehr aber wird von Orlan gezeigt, dass sogar das „frei wählende“ Subjekt von „kulturellen Normen, Schönheitsidealen,

80 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 251.

81 Vgl. Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 255.

82 *Rhythm 0*, Performance von Marina Abramović, Galleria Studio Mora, Neapel 1974.

83 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 252.

Vorstellungsmustern“ geprägt ist, durch die auch der eigene Wille konditioniert ist.⁸⁴ Für meine Überlegungen ist dieses Beispiel deshalb interessant, weil mit Orlan hier eine Brücke zu Judith Butler zu schlagen ist, da Orlan im Streben, die Schönheitsideale zu verkörpern, einerseits aufzeigt, wie gewaltsam der Akt der Anpassung an das Ideal ist und andererseits (da sie Ideale aus unterschiedlichen historischen Epochen wählte), wie diese historisch gewachsen und nicht natürlich bedingt sind. Das heißt, selbst wenn wir die Möglichkeit haben, unseren Körper zu modellieren und uns zwischen verschiedenen Idealen zu entscheiden, so ist die Tatsache, dass wir das tun müssen, keine freie Wahl. Und die Möglichkeiten, die wir zur Wahl haben, sind der Macht des Diskurses unterworfen, die darin besteht, die Grenzen dessen abzustechen, was als intelligibles und anerkanntest Subjekt gilt. Jedoch „ist das, was im Diskurs konstituiert wird, nicht im oder vom Diskurs festgelegt, sondern wird zur Bedingung und zum Anlaß für ein weiteres Handlungsgeschehen.“⁸⁵

IV.2 Repräsentation als Konstruktion

Teresa de Lauretis bezeichnet in *Die Technologie des Geschlechts* Gender als Repräsentation, welche sich konkret und real im Leben materialisiert. „Die Repräsentation des Geschlechts ist [nach De Lauretis] seine Konstruktion.“⁸⁶ Die gesellschaftlich gegebenen Möglichkeiten werden inkorporiert und jeweils unterschiedlich inszeniert. Diese Möglichkeiten sind jedoch umgekehrt nur so lange existent, wie sie aufrechterhalten bzw. verkörpert werden. Sie sind aber nicht als Gegebenheit zu verstehen, sondern können als Prozesse bzw. als Kulturtechnik verstanden werden, die das Geschlecht hervorbringen. Mit dem Begriff der Performativität kann der

84 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 252.

85 Butler, *Körper von Gewicht*, S. 259.

86 De Lauretis, Teresa, „Die Technologie des Geschlechts“, in: *Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*, Hg. Elvira Scheich, Hamburg: Hamburger Ed. 1996, S. 57-93, hier: S. 60; (Orig. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press 1987).

Blick auf die verschiedenen Techniken und Verfahren gelenkt werden, die diejenigen Möglichkeiten produzieren, die sonst als Gegebenheiten angesehen würden. Die Annahme des Geschlechts selbst, kann als kulturelle Praxisform verstanden werden. Judith Butler bezieht sich auf Richard Schechners⁸⁷ Beschreibung eines Theaters, welches die fiktive Trennung von Imaginärem und Realem zu durchbrechen versucht. Dennoch meint Butler, dass beim Theater durch Konventionen eine zweite Ebene der Wirklichkeit geschaffen wird, die eine Diskrepanz zur vermeintlich tatsächlichen Wirklichkeit entstehen lässt. Dass also „der Akt nicht mit der Wirklichkeit kontrastiert wird, sondern eine Wirklichkeit konstituiert, die in gewissem Sinne neu ist“⁸⁸. So wie die Trennung von Kunst und Leben schwer aufzulösen ist, ist auch die Unterscheidung von wahrer und imitierter Geschlechtsidentität schwer zu überwinden.⁸⁹

Ich möchte nun die These einführen, dass Elfriede Jelineks Theater genau jene Trennung von Realem und Imaginärem zu überwinden sucht, indem ihre Texte die *Repräsentation als Konstruktion des Realen* entlarven und das Theater als Repräsentationsapparat einer Kultur somit auch als performativer Akt, als kulturelle Praxis betrachtet werden kann. Ihr Theater zeigt erstens gesellschaftliche Diskurse und Erscheinungen (d.i. auch das, „was sich in Worten zeigt“⁹⁰) als jene Möglichkeiten auf, die uns als Identifikations-Material zur Verfügung stehen und die durch Prozesse der Identifikation an der Identitätsbildung beteiligt sind. Zweitens wird dieses uns zur Verfügung stehende Identifikationspotential, als durch und durch von patriarchalen Machtstrukturen geprägtes dargestellt. Eine Aufführung von *Über Tiere* müsste also einen sehr bewussten Umgang mit zweierlei Identifikations-Momenten haben. Zum einen mit den Erscheinungen und Bildern, die Jelinek in der Sprache aufgesucht und versammelt hat und zum anderen mit jenen Bildern, die die Körper, die dieses Material sprechen,

87 Vgl. Schechner, Richard, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia: Univ. Pennsylvania Press 1985.

88 Butler, „Performative Akte und Geschlechterkonstitution“, S. 314.

89 Vgl. Butler, „Performative Akte und Geschlechterkonstitution“, S. 314f.

90 Butler, *Körper von Gewicht*, S. 321.

produzieren. Männliches und weibliches Sprechen in *Über Tiere* möchte ich daher als Inszenierung gewisser (Kultur)Praktiken betrachten, die das *wie* des Geschlechts hervorbringen, mit binär unterschiedenen Verhaltens- und Inszenierungsweisen, die das Geschlecht konstituieren.

V. Konstituierendes Theater statt einem Theater als Abbild

Mireille Tabah verweist in ihrer Untersuchung „Genderperformanz als Theaterperformanz bei Elfriede Jelinek“ darauf, dass Repräsentation „als Darstellung von Wirklichkeit“ verstanden, im Theater der Repräsentation eine „Bedeutung produzierende Praktik [darstellt], bei der die Weltanschauung der Mitglieder einer gegebenen Kultur artikuliert wird“⁹¹. Innerhalb dieser Praktik wird jene Wirklichkeit jedoch erst produziert, die das Theater der Repräsentation vorgibt nur darzustellen. Die Darstellung von Wirklichkeit kann somit als Produktion von Wirklichkeit aufgefasst werden. Die Verschleierung des fiktiven Charakters dieser Wirklichkeit im Theater der Repräsentation wird im Jelinekschen Theater als Spiegel des (phal)logozentrischen Weltbildes kritisiert, welches die Welt als geordnetes Ganzes ansieht, in deren Zentrum das rationale und mit sich selbst idente Subjekt steht, das „über die Einheit der Vernunft (Logos)“⁹² „an einer transzendentalen Macht“⁹³ teilhat. Die Vorstellung eines Ursprünglichen oder einer Wesenhaftigkeit und einer im Kern des Subjekts wurzelnden Identität geht auf die platonische Vorstellung von einem allem zugrundeliegenden, universellen Sein zurück. Bei dem platonischen Dualismus der Urbild-Abbild-Philosophie wird das Urbild dem Abbild ontologisch übergeordnet.⁹⁴ Die so entstehende Hierarchie des Rationalen,

91 Tabah, „Genderperformanz als Theaterperformanz bei Elfriede Jelinek“, S. 215.

92 Lücke, „Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion“, S. 61.

93 Tabah, „Genderperformanz als Theaterperformanz bei Elfriede Jelinek“, S. 215.

94 Vgl. Lücke, „Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion“, S. 61.

das über dem Sinnlichen steht, sowie die Idee eines Wahren, Ursprünglichen und des Abbildes davon, werden spätestens seit der Postmoderne und dem Poststrukturalismus entschieden infrage gestellt. Ebenso wird die Auffassung des Subjekts „als eine mit sich selbst identische Entität“⁹⁵ verabschiedet und dieses vielmehr als fluid, kontingent, multipel und instabil aufgefasst.

Elfriede Jelineks Theater wendet sich dezidiert gegen die, dem traditionellen Theater der Repräsentation zugrundeliegende Weltanschauung, wie aus ihrem theatertheoretischen Essay *Ich möchte seicht sein* hervorgeht:

„Ich will keine fremden Leute vor den Zuschauern zum Leben erwecken. Ich weiß auch nicht, aber ich will keinen sakralen Geschmack von göttlichem zum Leben Erwecken auf der Bühne haben. Ich will kein Theater.“⁹⁶

Jelineks Absage an das traditionelle Theater impliziert, dem weiter oben Dargelegten entsprechend, eine Kritik an der platonischen Metaphysik sowie am Logozentrismus, welche sie mit dem Androzentrismus verknüpft sieht. Mittels der formalen „Absage an Narration und Figuration [dekonstruiert Jelinek] gängige Wahrnehmungs- und Repräsentationsformen“⁹⁷ und in weiterer Folge das abendländische Einheitssubjekt. Jelinek selbst sieht das kritische Potential von Theater darin, Machtstrukturen aufzuzeigen und umzuarbeiten:

„Belästigen Sie uns nicht mit Ihrer Substanz! Oder womit immer Sie Substanz vorzutäuschen versuchen, wie Hunde, die sich mit aufgeregtem Getöse umkreisen. Wer ist der Chef? Maßen Sie sich nichts an! Verschwinden Sie! Theater hat den Sinn, ohne Inhalt zu sein, aber die Macht der Spielleiter vorzuführen, die die Maschine in Gang halten.“

Der Sinn ohne Inhalt ist genau die anti-illusionistische Form des Jelinekschen Theaters. Der Inhalt ist die Form, Sinn selbst hat nichts mehr mit Inhalt zu tun, sondern ist nur noch Form.

95 Butler, *Körper von Gewicht*, S. 315.

96 Jelinek, „Ich möchte seicht sein“.

97 Beuker, Brechtje, „Theaterschlachten. Jelineks dramaturgisches Konzept und die Thematik der Gewalt am Beispiel von Bambiland“, *Modern Austrian Literature* 39/3-4, Juli 2006, S.57-71, hier S. 57; go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA175445123&v=2.1&u=43wien&it=r&p=LitRC&sw=w&asid=bc25ab44b32d5d76f41600bd7880b8b6, Zugriff: 23. 01. 2014.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass das Jelinek'sche Theater den theatralen Raum als Ort der Repräsentation und Konstitution von stereotypen Identitäten, die die Fiktion von realen Identitäten hervorrufen, in Frage stellt und des Weiteren die Dubitativität von einer zugrundeliegenden Realität und der Repräsentation davon auf Genderdiskurse und die Subjektkonstitution überträgt. „Alles was wir an Substanz im Subjekt vermuten, liegt offen einsehbar vor uns.“⁹⁸ Hierin liegt das subversive Potential von Jelineks Theater, welches Theatralität als kulturelle Praxis thematisiert und nicht als Erscheinung in einem abgeschlossenen Kunstraum, dessen Als Ob Charakter eine zweite Wirklichkeit entstehen lässt, die sich als Fiktion im Gegensatz zu einer nicht-fiktiven „wahren“ Wirklichkeit gebärdet.

In *Über Tiere* wird mit dokumentarischem Sprach-Material gearbeitet, welches am Theater die Unterscheidung zwischen Inszenierung (der binären Geschlechtsidentitäten) und Realität bzw. zwischen Theatralität und Realität in Frage stellt. Vielmehr konstituiert sich das Sprechen als Präsenz der Abwesenheit von Sinn, als Lücke und Differenz. Ich werde später noch genauer auf den Begriff des konstituierenden Theaters eingehen und auch das Verhältnis von Sprache und Körper noch eingehender besprechen.

VI. Über Tiere

Über Tiere ist formal in zwei Textflächen gegliedert, kann jedoch inhaltlich in drei Teile unterteilt werden, wobei diese ineinander übergehen.⁹⁹ Rein formal ist der Text nicht als Theaterstück zu erkennen, es gibt keine Figuren und auch keine Regieanweisungen. Er schließt thematisch an den Kurzprosatext *Begierde & Fahrerlaubnis (eine Pornographie)* (1986)¹⁰⁰ und

98 Perthold, „Elfriede Jelineks dramatisches Werk“, S. 270.

99 Meist wird der Text als inhaltlich in zwei Teile gegliedert betrachtet, jedoch fließt am Ende der Exorzismus von Anneliese Michel ein, wodurch ich es für sinnvoll erachte, dies als dritten Teil zu bezeichnen.

100 Jelinek, Elfriede, „*Begierde & Fahrerlaubnis (eine Pornographie)*. Erster Text von vielen ähnlichen“, *manuskripte* 26/93, 1986, S. 74-76; www.a-e-m-

den Roman *Lust* (1989)¹⁰¹ an, wobei das sprechende „Ich“ in *Über Tiere* sogar fast identisch ist mit jenem sprechenden „Ich“ aus *Begierde & Fahrerlaubnis (eine Pornographie)*.¹⁰² Im Programmheft zur Uraufführung¹⁰³ wird auf die Verwandtschaft der 19 Jahre auseinander liegenden Texte hingewiesen, und deren Verbindung mit dem Roman *Lust*, „denn beide Projekte sind mit Jelineks gescheitertem Entwurf der weiblichen Sprache der Begierde verbunden, mit der vergeblichen Suche nach geeigneten sprachlichen Mitteln, um die sexuelle Befriedigung der Frau zum Ausdruck zu bringen“.¹⁰⁴

Der erste Teil von *Über Tiere* kann als Stimme einer älteren Frau gelesen werden, deren Begehren es ist, trotz ihres fortschreitenden Alters, die männliche Begierde zu wecken. So heißt es beispielsweise: „Warum bedienst du dich meiner nicht? Weil du ahnst, daß ich dir wie Sand durch die Finger laufen werde und eine andere dich besser bedienen würde?“¹⁰⁵ Der erste Teil handelt somit von der Unannehmbarkeit des der Frau kulturell zugewiesene Ortes:

„Der männliche Blick ist der entscheidende, es ist der Blick dessen, der die Nachfragemacht hat. Und jede Frau unterliegt diesem abtaxierenden männlichen Blick, auch eine, die sich nicht verkauft, denn auch sie ist schon verkauft, nur weiß sie es nicht.“¹⁰⁶

gmbh.com/ej/fbegierd.htm, Zugriff: 23. 1. 2014.

101 Jelinek, Elfriede, *Lust*, Reinbek: Rohwolt 1992.

102 Vgl. Gerstenberg, Judith, „Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek“, *Programmheft des Burgtheaters Wien zu Elfriede Jelineks „Über Tiere“*, 2007, S. 30–32, hier S. 30.

103 Die Uraufführung von *Über Tiere* fand unter der Regie von Ruedi Häusermann am 4.5. 2007 am Burgtheater Wien statt.

104 Jezierska, Agnieszka, „Nichts ist unmöglich zwischen den Geschlechtern.“ Textuelle und gesellschaftliche Grenzen in Jelineks *Über Tiere*“, in: *„Die Frau hat keinen Ort“.* *Elfriede Jelineks feministische Bezüge*, Hg. Stefanie Kaplan, Wien: Praesens 2012, S. 120–135, hier S. 120.

105 Jelinek, „Über Tiere“, S. 24.

106 Laudenbach, Peter, „Ich habe nie übertrieben. Interview mit Elfriede Jelinek“, *tip Berlin* 36/11, 2007, S. 56–58, hier: S. 57.

In *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts* (1974)¹⁰⁷ kritisierte Luce Irigaray den Phallogozentrismus der Psychoanalyse, vor allem der Lacan'schen Lehre, die die Frau als „nicht-alle(s)“ und den Mann als „das Eine“ definiert. Irigaray kritisiert, dass der weibliche Körper mit Natur identifiziert und als das andere von Kultur, Vernunft und Sprache gesetzt wird, wodurch die Frau aus der „patriarchalen Ökonomie der Sprache“ fällt.¹⁰⁸ Dies ist auch Jelineks Kritikpunkt:

„Die Frau ist das Andere, der Mann ist die Norm. Er hat seinen Standort, und er funktioniert, Ideologien produzierend. Die Frau hat keinen Ort. Mit dem Blick eines sprachlosen Ausländers, des Bewohners eines fremden Planeten, des Kindes, das noch nicht eingegliedert (‚gegliedert‘) ist, blickt die Frau von außen in die Wirklichkeit hinein, zu der sie nicht gehört. Auf diese Weise ist sie aber dazu verurteilt, die Wahrheit zu sprechen und nicht den schönen Schein.“¹⁰⁹

Demnach hat die Frau keine Sprache und die Kategorie Frau ist aus dem Männlich-Universalen abgeleitet. In *Über Tiere* wird nun die Frage aufgeworfen, wie *das Andere* (als unterschieden von *dem Einen*) nun seine Begierde zum Ausdruck bringen kann, wenn doch nur die Sprache des Einen dafür zur Verfügung steht? Und wie soll der weibliche Körper, der mit Butler als historisch und politisch aufgeladenes Zeichen zu verstehen ist, ein Begehren entwickeln, das nicht in die eigene Auslöschung mündet?

Im zweiten Teil des Textes wird das männliche Sprechen als Definitionsmacht dargestellt, welches die Frau als Objekt der Begierde in der Ökonomie des Warenhandels verkauft. Jelinek verwendete dafür polizeiliche Abhörprotokolle von Telefonaten einer Wiener „Escort-Agentur“, die 2005 von dem heutigen Chefredakteur der Wiener Zeitung *Falter* veröffentlicht wurden. Abhöraktion der Polizei führte zu einem

107 Irigaray, Luce, *Speculum, Spiegel des anderen Geschlechts*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980; (Orig. *Speculum de l'autre femme* 1974).

108 Vgl. Angerer, Marie-Luise, „DSK und die Krise der Währung(en)“, *Texte zur Kunst* 22/84, Dezember 2011, S. 86-97, hier S. 93.

109 Jelinek, Elfriede, „Der Krieg mit anderen Mitteln“, in: *Kein objektives Urteil - Nur ein Lebendiges, Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*, Hg. Christine Koschel/Inge Weidenbaum, München/Zürich: Piper 1989, S. 311-319, hier: S. 316F, zit. n. Kratz, Stephanie, *Undichte Dichtung. Theater und Theaterlektüren bei Elfriede Jelinek*, Diss., Univ. Köln 1999, S. 86.

Prozess, der 2004 gegen den „Begleitservice“ geführt wurde. Dabei bestätigte sich der Verdacht auf internationalen Frauenhandel.¹¹⁰ Aus dem Falter Artikel geht hervor, dass der Hauptangeklagte mit dem „international agierenden Franchise-Unternehmen“ monatlich bis zu 90 000 Euro einnahm und meist junge Frauen aus Litauen unter falschem Vorwand (wie der Aussicht auf einen Altenpflege-Job) einfliegen ließ.¹¹¹ Die gehobene internationale Klientel setzte sich aus prominenten Anwälten, Universitätsprofessoren, Botschaftern, Geschäftsmännern und Managern zusammen. Es wurde offen über den Menschenhandel mit noch minderjährigen, meist in Osteuropa lebenden Frauen gesprochen, die auf Grund ihrer Notlage und oft unter falschen Vorwänden nach Wien gelockt und unter Androhung von Gewalt zur Prostitution gezwungen wurden. Die Abhörprotokolle bestätigten den Verdacht auf Zwangsprostitution und gaben Einblick darin, wie die Frauen unter Druck gesetzt wurden, wie die folgende Passage zeigt:

„Du bleibst eine Stunde. Und zwar ohne Kondom.“ „Ich fürchte mich, es geht um meine Gesundheit.“ „Er ist jung und nett.“ „Ist er sicher nicht krank?“ „Sicher nicht. Er liebt es auch griechisch.“ „Was heißt griechisch?“ „Anal.“ „Das hasse ich, ich habe es nie probiert. Das bedeutet Blut.“ „Du sollst eines wissen: Wenn du nach Wien kommst, dann gibt es keine Diskussionen. Ich werde jetzt böse. Okay?“ „Okay.“¹¹²

Franz H. und drei seiner Kollegen wurden „wegen internationalem Frauenhandels, Zuhälterei, sexueller Ausbeutung von Minderjährigen und Nötigung vom Landesgericht Korneuburg zu einer kurzen Haftstrafe verurteilt“¹¹³. Die Kunden wurden von der Justiz jedoch geschützt.¹¹⁴ Klenk zufolge steigen die Anzeigen wegen Menschenhandels zwar rapide, jedoch

110 Vgl. Utsch, Susanne, „Unterwerfendes Begehren, zwanghafte Begierde. Elfriede Jelineks Theatertext ‚Über Tiere‘“, *text + kritik* 117, 2007, S. 31-40, hier: S. 31; Klenk, Florian: „Einfach hinklatschen“, *Falter* 34, 2005, S. 24-35; www.falter.at/falter/2005/08/23/einfach-hinklatschen/, Zugriff: 22. 8. 2013.

111 Klenk, „Einfach hinklatschen“, S. 25.

112 Klenk, Florian, „Ich speib mich an“, *Falter* 35, 2005; www.falter.at/falter/2005/08/30/ich-speib-mich-an/, Zugriff: 22. 8. 2013.

113 Klenk, „Einfach hinklatschen“, S. 26.

114 Klenk, „Ich speib mich an“.

kommt es selten zu Verurteilungen, da die betroffenen Frauen oft nicht bereit sind auszusagen, da ihre Namen in den Gerichtsakten von den angeklagten Zuhältern jederzeit eingesehen werden können. Überdies machen sich Frauen und teilweise noch minderjährigen Mädchen selbst wegen illegaler Prostitution strafbar.¹¹⁵ In zwei Ausgaben des *Falter* wurden Teile der originalen Abhörprotokolle veröffentlicht.

Jelinek benutzte dieses dokumentarische Material im zweiten Teil von *Über Tiere*, den sie als Illustration der Aneignung von weiblichen Körpern sieht:

„Also der zweite Teil ist ‚the real thing‘, da fallen alle metasprachlichen Diskurse runter wie Kleider. Da spricht der Herr die Sprache des Herren, und er hat es nicht nötig, blumig drum herumzureden. Er sagt, was er will, er bestellt und bezahlt, und die Frau wird benutzt. Der zweite Teil löscht gewissermaßen den ersten aus und macht ihn dadurch lächerlich. Aber ich mache mich ohnedies schon selber lächerlich genug. Die Frau, die spricht, ist lächerlich, könnte man sagen, denn sie tut etwas, was für sie nicht vorgesehen ist.“¹¹⁶

Das Begehren des weiblichen „Ich“ im ersten Teil besteht darin, selbst begehrt zu werden. Es wird Jelinek zufolge von den männlichen begehrenden Verkaufsgesprächen im zweiten Teil lächerlich gemacht, da diese auf das Scheitern, die Begierde der Frau zum Ausdruck zu bringen, verweisen. Das aktive Begehren ist Jelinek zufolge als männliche Position vergeschlechtlicht, das die Frau nur durch einen Transvestitismus oder eine „Vermännlichung“, und damit Verneinung der weiblichen Position erreichen könnte. Das für die Frau nicht vorgesehene Sprechen käme daher einer Überschreitung gleich, die sie ihrem „Frau-Sein“ berauben würde. Die phallische Anmaßung zu sprechen oder schöpferisch tätig zu sein bekommt etwas Monströses, wie Jelinek in einem Interview mit Rudolf Maresch sagt.¹¹⁷ Die Monstrosität dieser Überschreitung wird am Ende des Stückes thematisiert, indem der reale Fall von Anneliese Michel, die 1976 an

115 Vgl. Klenk, „Einfach hinklatschen“, S. 26.

116 Gerstenberg, „Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek“, S. 32.

117 Vgl. Maresch, Rudolf „Nichts ist verwirklicht, Alles muß jetzt neu definiert werden“, in: *Zukunft oder Ende, Standpunkte, Analysen, Entwürfe*, Hg. Rudolf Maresch, München: Boer 1993, S. 125-143; www.rudolf-maresch.de/interview/23.pdf, Zugriff: 22. 02. 2013, S. 6.

Unterernährung starb und vor ihrem Tod exorzistischen Methoden unterzogen wurde, eingeflochten. Der religiöse Wahn von Michel kann als einzige Möglichkeit gelesen werden, als Frau innerhalb einer patriarchalisch-katholischen Lebensstruktur den „Übermann Gott-Vater“ anzugreifen.

„Man hört die Dämonen schreien mit tiefen Stimmen, und manch ein Teufel muß nach dramatischem Ringen ausfahren aus dem Körper aus dem Körper. Aus mit dem Körper. Aus dem Körper. Die Frau starb. Das Mädchen stirbt. Ficken ficken! Verhungert und verdurstet.“¹¹⁸

Die Zerstörung des Körpers stellt hier eine Verweigerung dar, dennoch brechen immer wieder die Verkaufsgespräche durch, die beinahe verzweifelt wirkend versuchen, die Frau zu einem „Job“ zu überreden.

„Am Ende 31 Kilo, verweigert jede Nahrungsaufnahme. Ficken! Verweigert jede Nahrungsaufnahme. Verweigert jede Ausnahme. Ficken! Herr Jesus! Herr! Sie wälzt sich im Staub. Die Zähne splintern. Kopf gegen die Wand. [...] Schau, er will nur ficken. Es ist ein sehr guter Job, es ist eine Stunde, schnelles Geld, der nächste, bye-bye. Sehr schnelles Geld. Großartig. Zähne splintern.“¹¹⁹

VI.1 Verhandlung binärer Geschlechterdiskurse im Rahmen der dramatischen binären Struktur

In *Über Tiere* lassen sich keine klaren Figuren ausmachen und demnach gibt es auch keine Figurenrede, jedoch kennzeichnet den ersten Teil des Textes eine monologische Struktur und die im zweiten Teil des Textes verarbeiteten Telefonate können als Fragmente von dialogischen Gesprächssituationen beschrieben werden. Manchmal konkretisiert sich das Dialogische in einer direkten Antwort auf eine Frage: „Machen die Naturfranzösisch auch? Das machen alle Mädchen bei uns. Das ist Standard.“¹²⁰ Durch die formale Gliederung des Textes in einen monologischen und einen dialogischen Teil, wird die dramatische binäre Struktur (einerseits Abwechslung von Monolog

118 Jelinek, „Über Tiere“, S. 49.

119 Jelinek, „Über Tiere“, S. 49.

120 Jelinek, „Über Tiere“, S. 33.

und Dialog, andererseits das Dialogische selbst) auf binäre Geschlechterrollen übertragen. Damit wird die dramatische binäre Form als strukturierendes Normativ thematisiert und Geschlecht als diskursives Konstrukt innerhalb der binären Logik verortet, welches sich durch die Annahme einer Rolle körperlich materialisiert.

Gleichzeitig unterwandert das ästhetische Verfahren des Textes die binäre, logozentristische Struktur. Das kompositorische Verfahren der Autorin, dem Text eine binäre Struktur zugrunde zulegen, die letztendlich die dramatische Struktur wiederholt, wird von Jelineks sprachlichem Verfahren unterwandert, das Gerda Poschmann „als Aktivierung und Funktionalisierung ‚semiotischer‘ Spuren im symbolischen System der Sprache“ beschreibt, „die zu einer Substitution des Sinns durch einen Sinn-Effekt führen, der Widersprüchliches, Unlogisches, Verdrängtes und auch sprachlich nicht restlos Formulierbares enthält.“¹²¹ Die Rezipierenden werden nicht nur als aktive Mitproduzent_innen von Bedeutungen angesprochen, sondern auch das sprachlich-logische Denken (Rationalismus) wird irritiert und die „Assoziationsfähigkeit“, wie Jelinek sagt, soll aktiviert werden.¹²² Dadurch oszilliert die Wahrnehmung zwischen verstehen wollen der sprachlichen Aussage und sinnhaftem Erfahren der Materialität der Sprache, die sich durch die musikalische Komposition des Textes hervorhebt. Das in und durch die Sprache Verdrängte scheint in der Differenz zwischen den Worten und dem Gesagten auf:

121 Poschmann, Gerda, *Der nicht mehr dramatische Theatertext: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen: Niemeyer 1997, S. 250; (Orig. *Theater.Texte.: zu Dramaturgie und Analyse zeitgenössischer deutschsprachiger Stücke*, Diss. Univ. München 1996).

122 Vgl. Roeder, Anke, „Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater.“ Gespräch mit Elfriede Jelinek., in: *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*, Hg. Anke Roeder, Frankf. a. M.: Suhrkamp 1989, S. 141-160, hier: S. 153.

„Die Liebenden aber sind die Welt. Die Welt ist größer als der Fall des Körpers ist. Tut mir leid, das steht so hier. Hier steht: Ich bin so glücklich, mir fehlen die Worte. So. Ich bin entschuldigt. Aber gerade deshalb, justament, weil mir alles fehlt, wenn mir die Worte fehlen, wollte ich wenigstens die Liebe bekommen, die war noch nicht ausverkauft. Wenn die andren sie alle kriegen, die ausständigen unanständigen Worte, dann will ich sie natürlich auch! Warum soll ich schlechter dran sein? Leider sind Worte derzeit nicht erhältlich. Oder nehmen Sie Werte! Die haben wir noch auf Lager, ich meine im Lager. Nein, die will ich erst recht nicht.“¹²³

Der Satz „Die Welt ist größer als der Fall des Körpers“ lässt an den Sündenfall des Menschen in der Bibel denken, wir könnten aber auch „im Falle des Körpers“ als „den Körper betreffend“ verstehen, was dann bedeuten würde, dass dieser eine untergeordnete Stellung hat. Es kommt auch der Fall durch die Schwerkraft als Assoziation auf, oder die Redewendung „etwas ist der Fall“, im Sinne von „zutreffen“. Hier ist also keine klare Aussage, kein eindeutiger Sinn des Satzes zu erkennen, jedoch wird eine Reihe von verschiedenen Assoziationen angeregt, die sich in die Richtung bewegen, dass das Körperliche (bereits in der Bibel) marginalisiert wird. Im Satz davor – „Die Liebenden aber sind die Welt“ – werden die Liebenden als die Welt bezeichnet, die größer ist, als der Fall des Körpers. Die Liebe steht also über dem Körper, was paradox scheint. Es muss sich also um eine Liebe handeln, die das Körperliche verdrängt, oder nicht alle Körper zulässt.

Diese beiden Sätze werden dann durch die kommenden Sätze: „Tut mir leid, das steht so hier. Hier steht: Ich bin so glücklich, mir fehlen die Worte.“ kommentiert und ersetzt. Die Entschuldigung „Tut mir leid“ spielt einerseits auf die vorherigen Sätze an, bezieht sich aber auch auf das Folgende. Die Floskel „Ich bin so glücklich, mir fehlen die Worte“ wird als Entschuldigung herangezogen: „ So. Ich bin entschuldigt“. Schrift, Worte und Floskeln werden hier als etwas benutzt, worauf man sich berufen kann. Liebe wird damit als Floskel dargestellt, als leere Worte, die hier als Rechtfertigung benutzt werden. Das weibliche „Ich“ hat diese Möglichkeit der Rechtfertigung jedoch nicht, da ihm „die Worte fehlen“ und so möchte es wenigstens die Liebe bekommen. Das sprechende „Ich“ tritt dann kurz in eine Dialogsituation mit einer anderen Stimme, die an ein Verkaufsgespräch

123 Jelinek, „Über Tiere“, S. 21f.

erinnert: „Leider sind Worte derzeit nicht erhältlich. Oder nehmen Sie Werte! Die haben wir noch auf Lager, ich meine im Lager. Nein, die will ich erst recht nicht.“ Dies kann so gelesen werden, dass das weibliche „Ich“ ebenso sprechen können und eine Sprache haben möchte, doch die gibt es für die Frau nicht. Weiter spricht dann das weibliche „Ich“:

„Aber die Liebe packe ich mir ein, wo ich schon von Anfang an vor den Regalen mit dabei bin. Ich habe ein Recht darauf. Wo eh nicht mehr von mir verlangt wird, als da zu sein und zur rechten Zeit in Gebrauch genommen zu werden!“¹²⁴

Hier wird Liebe nun in dem Verkaufsgespräch als Ware gehandhabt, wobei das weibliche „Ich“ diese als Ersatz für die fehlende Sprache haben möchte. Es habe ein Recht auf Liebe, da von ihm einerseits nichts verlangt würde und es andererseits jederzeit in Gebrauch genommen werden soll. Das weibliche „Ich“ ist sich seines Status' als Gebrauchsgegenstand bewusst und scheint dies einfach hinzunehmen. Genauso selbstverständlich spricht es von der Liebe, die es kaufen möchte. Hier wird Liebe als Mythos einer kapitalistischen Gesellschaft ausgestellt, welcher der Frau über ihren Objektstatus hinweghelfen soll. Im Laufe des Stückes entpuppt sich die hier vorgestellte Konnotation von Liebe als Ware noch als illegaler Frauenhandel. Jelinek referiert somit auf das binäre Geschlechtersystem und die diskursive Beschaffenheit desselben, ohne jedoch sich der hegemonialen Sprache zu bedienen. Sie hat vielmehr den von Poschmann beschriebenen Sinn-Effekt von Sprache sichtbar gemacht, indem sie das „Ich“ dezentriert (es gibt keine Figurenrede mehr, das Ich befindet sich „draußen“, im gesellschaftlichen Diskurs) und zeigt, wie ein Bedürfnis erst naturalisiert und dann zum eigenen wird: „Wenn die andren sie alle kriegen, die ausständigen unanständigen Worte, dann will ich sie natürlich auch!“ Das „Ich“ kann nicht mehr als Innerlichkeit gelten. Es ist vielmehr der Effekt der Zuschreibung von Innerlichkeit. Gleichzeitig kann hier die Autorinnen-Position Jelineks in den Blick geraten, da sie es ist, die nach Worten und einer weiblichen Sprache der Begierde sucht. Sie kann also aus der Position der Frau, den Effekt der Zuschreibung von Weiblichkeit sichtbar machen

¹²⁴ Jelinek, „Über Tiere“, S. 21f.

und eine kritische Distanz dazu einnehmen. Dieser Blickwinkel erlaubt es auch den Lesenden, sich in Distanz zu dem Spracheffekt zu setzen und sich nicht mit dem Gesagten zu identifizieren.

Bereits auf textlicher Ebene wird demnach statt Figuren(reden), die auf ein einheitliches, rationales Subjekt verweisen würden, die Performativität von Sprache inszeniert. In Bezug auf eine Inszenierung am Theater soll, wie Jelinek sagt, „ein Vorgang des Übersetzens“ stattfinden, wobei der Körper jede Aussage verweigern und nur als Sprache dienen solle¹²⁵: „Das Sprechen sucht sich eine Hülle.“¹²⁶

VI.2 Montage, Pluralisierung, Wucherung

Durch das Einbeziehen von Zitaten aus den verschiedensten Kontexten und die Montage von unterschiedlichen Sprachen, werden diese miteinander konfrontiert.¹²⁷ So passt sich in *Über Tiere* der Jargon Heideggers von seinem Werk *Sein und Zeit* (1927)¹²⁸ erstaunlich nahtlos in den Text ein, wohingegen die eingebauten Fragmente von Eduard Mörikes Gedicht *Verborgenheit* (1832) oft einen kontrastierenden Effekt erzielen, obwohl sie einen ähnlich schmerzvollen Unterton anschlagen, wie das monologisierende weibliche „Ich“ des ersten Teils. Elfriede Jelinek geht es darum, mit der Montage verschiedener Sprachen die „Sprache zum Sprechen zu bringen“¹²⁹. Über ihr Stück *Burgtheater* (1985)¹³⁰ sagt sie:

125 Roeder, „Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater.“, S. 153.

126 Roeder, „Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater.“, S. 152.

127 Vgl. Jelinek, Elfriede, „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“, *TheaterZeitSchrift* 7, 1984, S. 14-16, hier: S. 16.

128 Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, Tübingen: Niemeyer ¹⁴ 1993; (Orig. 1927).

129 Jelinek, „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“, S. 16.

130 Jelinek, Elfriede, „Burgtheater. Posse mit Gesang“, *manuskripte* 22/76, 1982, S. 49-69.

„Es ging mir darum, mit den Mitteln der Sprache zu zeigen, wie wenig sich die Propagandasprache der Blut-und Boden-Mythologie in der Nazikunst vom Kitsch der Heimatfilmsprache in den fünfziger Jahren, einer Zeit der Restauration, unterscheidet. Dieser Sumpf aus Liebe, Patriotismus, Deutschtümelei, Festlegung der Frau auf die Dienerin, Mutter, Gebälerin und tapfere Gefährtin von Helden, auf die stets sich selbst Verneinende, dem Mann gehorchende – ein Matsch, der nach dem Krieg nie richtig trocken gelegt worden ist, war mein Material, das ich zu einer Art Kunstsprache zusammengefügt habe, weil es in seiner Kitschigkeit und Verlogenheit nicht mehr zu überbieten ist. Diese Sprache ist nicht parodierbar. Sie ,spricht für sich selbst‘, und daher musste ich nicht mehr sprechen.“¹³¹

Durch die kontrastierende Montage des Sprachmaterials, lässt Jelinek dieses für sich selbst sprechen und dekonstruiert durch die Künstlichkeit der Zusammenstellung das Selbstverständnis der Begriffe.

„Meine Arbeitsweise funktioniert, wenn es mir gelingt, die Sprache zum Sprechen zu bringen, durch Montage von Sätzen, die verschiedene Sprachen miteinander konfrontiert, aber auch durch Veränderung von Worten oder Buchstaben, die im Idiom verhüllte Aussagen entlarvt.“¹³²

Margarete Sander vergleicht in ihrer Arbeit zu den Textherstellungsverfahren Elfriede Jelineks deren Technik der Montage mit Volker Klotz' Beschreibung, nach der das der Montage zugrundeliegende Prinzip die Ablehnung der Vorstellung von Natur und Mimesis ist. Durch die Montage wird „Kunst als Technik, als Fabrikation“ verstanden.¹³³ Jelineks Montage- und Zitierverfahren schließt ein solches Konzept mit ein und kann in der Tradition der politischen Montage der 1920er Jahre (Surrealismus) verortet werden. In Analogie zum Brecht'schen Lehrstück¹³⁴ möchte Jelinek damit eine „Bewußtmachung von Zuständen und

131 Jelinek, „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“, S. 15f.

132 Jelinek, „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“, S. 16.

133 Klotz, Volker, „Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst“, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 60, 1976, S. 259-293, hier: S. 261, zit. n. Sander, Margarete, *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek: das Beispiel „Totenauberg“*, Würzburg: Königshausen und Neumann 1996, S. 80.

134 Jelineks erstes Stück *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (1977) sieht sie als „Weiterentwicklung des Brechtschen Theaters mit modernen Mitteln der Literatur, den Mitteln der Popkultur der fünfziger und sechziger Jahre.“; Jelinek, „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“, S. 15.

Sachverhalten [...] erreichen“¹³⁵, sowie sie die Montagetechnik als Mittel zur Mythendestruktion einsetzt.¹³⁶ Damit schließt Jelineks Projekt an Roland Barthes Theorie der „Mythen des Alltags“¹³⁷ an, und besteht in der „analytische[n] Nachbildung herrschender Metasprachen, die die sinnerfüllte Objektsprache in eine leere und geschichtslose Form überführen.“¹³⁸ Durch das herbeizitieren verschiedener Diskurse und die Freilegung der im „Idiom verhüllte[n] Aussagen“¹³⁹ erreicht Jelinek zudem eine hochgradige Intertextualität.

Juliane Vogel zufolge greifen die Begriffe der Montage und Mythendekonstruktion jedoch zu kurz, um Jelineks ausuferndes Schreibverfahren beschreiben zu können, welches Vogel deshalb mit dem Stichwort „Vermehrung“ zu fassen versucht.¹⁴⁰ Aufgrund der Pluralisierung und Arbitrarität der Reden und der Stimmen werden individuelle Reden und „auktoriale Äußerungen auf einen kollektiven Sprechraum hin [geöffnet] und individuelle Sprechsignaturen in herrenlose Reden [aufgelöst].“¹⁴¹ Daher möchte ich zu dem in die Jelinek-Forschung eingegangenen Begriff der Sprachfläche die Konnotation einer rhizomatischen Wucherung vorschlagen, um das ausufernde Schreibverfahren Jelineks beschreiben zu können. Der Begriff des Rhizoms wurde vor allem von Gilles Deleuze und Felix Guattari geprägt. Sie setzen das Rhizom gegen die binäre Logik des Wurzel- oder Baumdenkens, also gegen jenes Denkens, dass sich auf Einheit, Ursprung und Identität beruft.

135 Jelinek, „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“, S. 15.

136 Vgl. Vogel, Juliane, „Intertextualität“, in: *Jelinek-Handbuch*, Hg. Pia Janke, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2013, S. 47-55, hier S. 47.

137 Barthes, Roland, *Mythen des Alltags*, Berlin: Suhrkamp 2012; (Orig. *Mythologies*, Paris: Éditions du Seuil 1957).

138 Vogel, „Intertextualität“, S. 48.

139 Jelinek, „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“, S. 16.

140 Vgl. Vogel, „Intertextualität“, S. 48.

141 Vogel, „Intertextualität“, S. 48.

"Ein Rhizom verknüpft unaufhörlich semiotische Kettenteile, Machtorganisationen, Ereignisse in Kunst, Wissenschaft und gesellschaftlichen Kämpfen. Ein semiotisches Kettenglied gleicht einer Tuberkel, einer Agglomeration von mimischen und gestischen, Sprech-, Wahrnehmungs- und Denkakten: es gibt keine Sprache an sich, keine Universalität der Sprache, sondern einen Wettstreit von Dialekten, Mundarten, Jargons und Fachsprachen."¹⁴²

Diese Beschreibung lässt sich ohne Weiters auf Jelineks Schreibverfahren anwenden. Der Text verknüpft unaufhörlich Knotenpunkte der Macht, immer neue Verbindungen werden gemacht und gleichzeitig wird die Universalität der Sprache ausgehöhlt. In dem von Jelinek 2012 verfassten Grußwort anlässlich eines Jelinek Schwerpunktes bei einem Theaterfestival in Tokio, beschreibt sie ihre Stücke und ihr Schreiben selbst als Rhizome, ähnlich dem wuchernden Wurzelrhizom des Bambus, welches sich unterirdisch gegen den Willen seiner Besitzer_innen ausbreitet und nicht zu zähmen ist.¹⁴³ Durch die Pluralisierung von Sprechinstanzen, ist eine rhizomatische Wucherung der Sprache festzustellen, die auch keine neue Einheit im Subjekt entstehen lässt.

VI.3. Schnitt, Destruktion, (Re-)Produktivitätsverweigerung

Die Jelinek'sche Montage, „eine Art Holzschnittechnik [sic!]“¹⁴⁴, mit der sie „sozusagen mit der Axt drein [schlägt]“¹⁴⁵ kann analog zu der feministischen Ästhetik des Schneidens gelesen werden – einem „project of female unbecoming“ (Unschicklichkeit), das sich am eindrucklichsten in Performances der 60er und 70er Jahre manifestierte, wo extreme Formen von Selbstbestrafung und Disziplin performt wurden, um „die neuen Beziehungen zwischen Körper, Selbst und Macht zu dramatisieren“.¹⁴⁶ Die

¹⁴² Deleuze, Gilles/Guattari, Félix, *Rhizom*, Berlin: Merve 1977, S. 12; (Orig. *Rhizome*, Paris: Éd. de Minuit, 1976).

¹⁴³ Vgl. Jelinek, Elfriede, „An die japanischen Leser“, in: *Hikari no ai*, Tokio: Hakusuisha 2012, S. 4-5; (Orig. „Nihon no dokushani“).

¹⁴⁴ Vgl. Jelinek, „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“, S. 14.

¹⁴⁵ Vgl. Jelinek, „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“, S. 14.

¹⁴⁶ Halberstam, Judith, *The Queer Art of Failure*, Durham [u.a.]: Duke Univ. Press 2011,

Zerstörung des Körpers am Ende des Stückes *Über Tiere* möchte ich deshalb als queer bezeichnen, weil diese eine Verweigerung von (Re-)Produktivität, Schönheit, Gesundheit und Leistungsfähigkeit darstellt und gleichzeitig als Gefahr für die hegemoniale Ordnung auftritt. Darum wird das „mit tiefen Stimmen“¹⁴⁷ schreiende Mädchen von den Männern „literweise mit Weihwasser bespritzt. Sie wird mit Kreuzen gequält.“¹⁴⁸ Dazwischen wird immer wieder das Wort „Ficken!“ montiert; es stößt als Rest der männlichen Sprache über Frauenhandel hervor und verknüpft die religiösen Symbole Weihwasser und Kreuz mit der symbolischen Ordnung des Phallus. Die symbolische Ordnung wird jedoch durch den Wahn des Mädchens lächerlich gemacht.¹⁴⁹

In Bezug auf den ersten Teil von *Über Tiere* ist es problematisch, von einem monologisierenden Ich zu sprechen, da das weibliche Sprechen vielmehr in einem „Vor-Ich“- oder ‚Post-Ich‘-Zustand“¹⁵⁰ ist und sich die Jelinek'schen Figuren erst durch ihr Sprechen konstituieren. In Bezug auf *Begierde und Fahrerlaubnis (eine Pornographie)* sagt Jelinek: „Es gibt zwar ein Du, das angesprochen wird, aber das Du ist gleichzeitig ein Ich“¹⁵¹.

In *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (2004)¹⁵² zeigt Lee Edelman, dass queer einen negativen Platz in der symbolischen Ordnung einnimmt und aus konservativer Sicht als eine Bedrohung für die soziale Ordnung angesehen wird. Die Negativität der symbolischen Ordnung gegenüber, betrachtet er jedoch als die politische Kraft von queer, da sie eine Verwerfung der „logic of reproductive futurism“ darstelle.¹⁵³ Judith

S. 135; (übers. v. mir).

147 Jelinek, „Über Tiere“, S. 48.

148 Jelinek, „Über Tiere“, S. 48.

149 Vgl. Kralicek, Wolfgang/Nüchtern, Klaus, „Stolz ist mir sehr fremd“, *Der Falter* 18/07, Mai 2007; www.falter.at/falter/2007/05/02/stolz-ist-mir-sehr-fremd/, Zugriff: 17. 01. 2013.

150 Roeder, „Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater.“, S. 152.

151 Roeder, „Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater.“, S. 151.

152 Edelman, Lee, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham [u.a.]: Duke University Press 2004.

153 Vgl. Taylor, „Baring the Child's Neck“, S. 128.

Halberstam greift dies auf und betrachtet Edelmans Begriff der Negativität unter dem Aspekt des Scheiterns. In dem Kapitel „Shadow Feminisms: Queer Negativity and radical Passivity“ ihres Buches *The Queer Art of Failure* verknüpft sie feministische Methoden von Unpässlichkeit (unbecoming) aus Jelineks *Die Klavierspielerin* (1983) mit dem „gescheiterten“ queeren Subjekt, das in seinem Scheitern, der Norm zu entsprechen, jedoch eine Redefinition von „Erfolg“ verlangt. Scheitern versteht Halberstam als Verweigerung von Normativen wie reproduktiven Verwandtschaftsverhältnissen, Geschlechteridentitäten oder nationalistischen Identitäten. So kann auch *Über Tiere* als Scheitern der weiblichen Subjektwerdung und zugleich als Verwerfung der zukunftssträchtigen Logik gelesen werden. Die radikale Negativität der phallogozentristischen Ordnung gegenüber wird als Bedrohung für diese dargestellt und als Monstrosität. Diese Monstrosität jedoch ist es, die nach anderen Werten jenseits zukunftssträchtiger ökonomischer Mehrwerte verlangt. Ein anderes Zeitverhältnis wird etabliert, dass sich nicht auf die Logik des reproduktiven Futurismus einlässt, denn darin gibt es keine Zukunft für die scheinhafte Existenz der Frau. Der intertextuelle Bezug auf den früheren Text *Begierde und Fahrerlaubnis (eine Pornographie)* gleich zu Beginn von *Über Tiere*¹⁵⁴ wird eine von Jelinek bereits vor Jahren thematisierte Problematik wieder aufgegriffen, nämlich „die Vorherrschaft des romantischen Liebesdiskurses“¹⁵⁵ und die Dringlichkeit, andere Beziehungsmodelle zu finden.

154 Jelinek, „Über Tiere“, S. 9.

155 Arteel, Inge, „Über Tiere“, in: *Jelinek-Handbuch*, Hg. Pia Janke, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2013, S. 181-183, hier: S. 182.

VI.4 Analogie von „normaler“ Frau und „pathologischer“ Weiblichkeit und die Ekstase der Überschreitung

Mit dem Ende des Stückes, dem Exorzismus von Anneliese Michel, kann ein Zusammenhang zwischen „normaler“ Frau und „pathologischer“ Weiblichkeit¹⁵⁶ hergestellt werden. Das weibliche „Ich“, dessen Begehren es ist, begehrt zu werden, ist der Ausdruck einer Innerlichkeit, die mit Butler als soziale Fiktion zu verstehen ist. Das Begehren der Frau in dem Stück ist Projektion des männlichen Begehrens und über die Geschlechterökonomie an dessen Anerkennung gebunden. Am Ende von *Über Tiere* wird der weibliche Körper in einem Prozess der Autoaggression zerstört – ein Verhalten das bei spezifisch „weiblichen Krankheiten“ wie Anorexie, Bulimie, selbstverletzendem Verhalten etc. ausgebildet wird. Dieses bewegt sich zwischen Über-Identifikation mit dem weiblichen Ideal und dessen gleichzeitiger Ablehnung, als Bestätigung und Subversion des Ideals.¹⁵⁷ Dem Gedanken folgend, kann die Zerstörung des Körpers (Anneliese Michels Tod) in dem Stück als Über-Identifikation mit dem (weiblichen oder auch religiösen) Ideal verstanden werden, und als Versuch, durch die religiöse Ekstase „über sich selbst hinauszugeraten“.¹⁵⁸

Das Über-Sich-Hinausgeraten in der Ekstase ist ein von Jelinek bereits in ihrem Roman *Lust* aufgegriffenes Motiv, welcher Antonia Ingelfinger zufolge als „Gegenentwurf zu Georges Batailles Geschichte des Auges“ gelesen werden kann.¹⁵⁹ Batailles Erotik-Theorie zieht Parallelen „zwischen der ‚heiligen‘ Überschreitung des Tötungsgebots in einer rituellen Opferung und der entfesselten Erotik“¹⁶⁰.

156 Zehetner, Bettina, *Krankheit und Geschlecht, Feministische Philosophie und psychosoziale Beratung*, Wien/Berlin: Turia+Kant 2012, S. 8.

157 Vgl. Zehetner, *Krankheit und Geschlecht*, S. 8.

158 Schriftliches Interview mit Elfriede Jelinek, 11. 8. 2013.

159 Vgl. Ingelfinger, Antonia, „Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen.“ Jelineks Gegenentwurf zu Batailles Geschichte des Auges“, *Freiburger FrauenStudien* 10/15, 2004, S. 199-218.

160 Ingelfinger, „Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen.“, S. 202.

„Der Liebende löst die geliebte Frau nicht weniger auf, als der blutige Opferer den Menschen oder das Tier, das er schlachtet. Die Frau ist in den Händen dessen, der sie überfällt, ihres Wesens beraubt. Mit dem Schamgefühl verliert sie jene sichere Schranke, die sie von den anderen trennte, die sie undurchdringlich machte: plötzlich öffnet sie sich der Gewaltsamkeit des sexuellen Spiels, das in den Fortpflanzungsorganen entfesselt wird, öffnet sie sich der unpersönlichen Gewaltsamkeit, die sie von außen überströmt.“¹⁶¹

Die sexuelle Ekstase wird bei Bataille an eine Grenzüberschreitung geknüpft, die ein Opfer verlangt. Die Opferung bzw. die Grenzüberschreitung lässt den Menschen (und hier meint Bataille wie aus dem obigen Zitat hervorgeht den Mann) über sich hinaus geraten und in „die Welt des Heiligen über[gehen]“¹⁶². Jelinek versteht dies als Mystifizierung von Sexualität und lässt in *Über Tiere* die Grenzüberschreitung der Ekstase mit der Zerstörung des weiblichen Körpers enden, da sie Sexualität als Knotenpunkt von politischen Machtverhältnissen und intimster Privatsphäre versteht:

„Es geht darum, Sexualität als etwas Politisches und nicht als etwas Unschuldiges zu begreifen, das einfach da ist. In dem, was ich schreibe, gibt es immer wieder drastische Stellen, aber die sind politisch. [...] Im Patriarchat ist es auch heute noch so, dass nicht Männer und Frauen gleichermaßen genießen, wie sie genießen wollen. Ich will dieses Machtverhältnis aufdecken.“¹⁶³

VI.5 Transgression des Objektstatus'

An anderer Stelle beschreibt Jelinek das Ende des Stückes *Über Tiere* als „eine Form der Ekstase und des Wahns, die die Männer und ihre Verkaufsgespräche absolut lächerlich erscheinen lässt –, das meiste andre allerdings auch.“¹⁶⁴ In die Verkaufsgespräche der Männer wird die

161 Bataille, Georges, *Der heilige Eros*, Neuwied am Rhein [u.a.]: Luchterhand 1963, S. 114, (Orig. *L'erotisme*, Paris 1957); zit. n. Ingelfinger, „Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen.“, S. 202.

162 Ingelfinger, „Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen.“, S. 202.

163 Jelinek, Elfriede, „Der Sinn des Obszönen“, in: *Frauen und Pornografie*, Hg. Claudia Gehrke, Tübingen: Konkursbuch 1988, S. 102-103, hier: S. 102, zit. n. Ingelfinger, „Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen.“, S. 207.

164 Kralicek/Nüchtern, „Stolz ist mir sehr fremd“.

Geschichte einer bestimmten Frau eingeflochten, die zwar keine eigene Stimme hat, sie wird „besprochen“, doch sie löst sich mit der Zerstörung ihres Körpers aus der männlichen, begehrenden Sprache, macht sich unbegehrbar und unbrauchbar. In Anschluss an Sigmund Freuds Theorien über die Hysterie könnte auch hier gesagt werden, dass die „Krankheit“ bzw. der „Wahnsinn“ eine nicht erfüllte Anpassung an gesellschaftliche Normen ist. Was als Wahn oder Krankheit gilt, wird durch gesellschaftliche Normen reguliert.

In *Worüber man nicht sprechen kann, das muss man wiederholen* argumentiert Klaus Puhl mit Wittgenstein, dass

„Regelanwendungen nicht eine unabhängig von ihnen existierende Regel wiederholen, sondern dass umgekehrt die Regel sich erst in ihren Anwendungen bildet und in ihrer normativen Geltung von diesen Anwendungen auch in Zukunft abhängig bleibt. Die Regel wird nachträglich aus jenen Verhaltensregelmäßigkeiten gewonnen.“¹⁶⁵

Die „Nachträglichkeit“ und Abhängigkeit der Regel von ihrer Anwendung überträgt Puhl auf die Subjektkonstituierung: Diese ist von sozialen Regeln und Institutionen abhängig, wobei sich das Subjekt durch Anpassung an normalisierte Regelsysteme konstituiert. Somit produziert die Durchsetzung der Regel „nicht nur jenes Verhalten, das sie regelt und normiert; sie wird dadurch zugleich auch selbst immer wieder reproduziert“.¹⁶⁶ Wie bei Wittgenstein die Regel sich erst in ihrer Anwendung, der Befolgung der Regel, realisiert, so produziert Foucault zufolge die Macht „ihre ‚Wirkungen‘ (Handlungsfelder, Subjektivitätsformen), die sie dann reguliert“¹⁶⁷ und realisiert sich also in ihren Wirkungen anstatt diesen äußerlich zu sein. Wie Puhl in Anschluss an Wittgenstein und Foucault darlegt, kann durch das Aufzeigen des virtuellen und auf Wiederholung angewiesenen Charakters von Regeln und Macht bzw. durch die

165 Puhl, Klaus, „Worüber man nicht sprechen kann, das muss man wiederholen“, in: *Wittgenstein - Philosophie als ‚Arbeit an Einem selbst‘*, Hg. Gunter Gebauer/Fabian Goppelsröder/Jörg Volbers, München: Fink 2009, S. 113-127, hier: S. 124.

166 Puhl, „Worüber man nicht sprechen kann, das muss man wiederholen“, S. 125.

167 Puhl, „Worüber man nicht sprechen kann, das muss man wiederholen“, S. 126.

Denormalisierung der Norm, ein Transformationsprozess derselben angeregt werden.

In Bezug auf *Über Tiere* stellt sich nun die Frage, inwiefern durch die Wiederholung der Geschlechter-Diskurse ein Transformationsprozess stattfindet, der eine kritische Differenz zu der Norm (oder dem, was als normal gilt) einführt. Anneliese Michels Überidentifikation mit dem Ideal stellt eine übertriebene Wiederholung der Norm dar, die diese denormalisiert. Der weibliche Körper entzieht sich durch seine eigene Zerstörung seiner „Benutzbarkeit“, er ist nicht mehr Objekt der Begierde, vielmehr tritt er als Akteur auf, der seinen Objektstatus eigenständig zerstört. Dies stellt eine Transgression des Objektstatus' und gleichzeitig eine Handlungsmacht dar, die das Objekt davor nicht hatte. Paradoxerweise löscht sich die Frau im Versuch der Subjektwerdung selbst aus. Bei Jelinek ist die Frau von vornherein als Subjekt nicht existent oder nur scheinhaft existent, da sie eine Anti-Kategorie des Männlich-Universalen darstellt. In der Überschreitung ihres Objektstatus' fällt sie damit aus ihrer scheinhaften Existenz heraus und reproduziert damit auch nicht mehr das phallogozentrische Regelsystem. Dieser Befreiungsakt zieht jedoch den Tod nach sich.

VI.5.1 Paradox der Transgression: Konstitutives Außen

Judith Butler betont in Anschluss an Foucault, dass „die regulierende Macht die Subjekte produziert, die sie kontrolliert [...] [und] nicht bloß äußerlich aufgelegt ist, sondern als das regulierende und normative Mittel arbeitet, mit dem Subjekte gebildet werden.“¹⁶⁸ Des Weiteren fügt sie Foucaults produktivem Machtbegriff hinzu, dass

„Macht auch mit Verwerfung von Wirkungen arbeitet, mit der Produktion eines ‚Außen‘, eines Bereichs, der einschließt, was nicht lebbar und nicht intelligibel ist, und der den Bereich intelligibler Wirkungen begrenzt.“¹⁶⁹

¹⁶⁸ Butler, *Körper von Gewicht*, S. 49.

¹⁶⁹ Butler, *Körper von Gewicht*, S. 49.

Daher möchte Butler das „Geschlecht“ als „regulierendes Ideal“ verstanden wissen, welches „sein Außen erzeugen wird, was auch sein ‚Unbewußtes‘ genannt werden könnte.“¹⁷⁰ Damit fällt die Trennung eines Außen und eines Innen. Das regulierende Ideal produziert sein Außen, durch das es sich erst konstituiert. In *Über Tiere* wird Liebe als Regulativ dargestellt, nach dem sich die Frau richtet. Im zweiten Teil des Textes wird gezeigt, dass es einen Diskurs darüber gibt, wie die Frauen zu sein haben, um als gute Ware gelten zu können. Diese Werte oder regulierende Ideale sind auch dem weiblichen Sprechen im ersten Teil schon bekannt, da es sich danach richtet, um begehrt zu werden. Dadurch wird ein Bereich abgesteckt, den das Ideal nicht einbegreift, und der als nicht lebbar gilt. Einerseits treten die Frauen in diesen Bereich ein, wenn sie versuchen, sich der käuflichen Liebe zu entziehen oder bestimmte Dienste verweigern, da ihnen dann Körperverletzung und Tod drohen, weil dies eine Grenzüberschreitung der ihnen zugewiesenen Position ist. Andererseits stellt die teuflische Besessenheit am Ende des Textes das konstitutive Außen der katholisch-patriarchalen Ordnung dar. Der weibliche Körper ist entstellt und daher muss „Luzifer [...] Besitz ergriffen haben“¹⁷¹ von ihm. Das macht sich dadurch bemerkbar, dass sich sowohl Stimme als auch Körper verändern und etwas Dämonisches und Bedrohliches bekommen: „Stimme verwandelt sich zu einem düsteren Knurren“¹⁷² und „[m]an hört die Dämonen schreien mit tiefen Stimmen, und manch ein Teufel muß nach dramatischem Ringen ausfahren aus dem Körper aus dem Körper.“¹⁷³ Die Transgression des Objektsstatus' durch die aktive Selbstzerstörung wird jedoch durch die männliche Definitionsmacht als teuflische Besessenheit oder Krankheit umgedeutet. Durch diese Umdeutung kann das Widerständige der Transgression auch bestätigend für repressive Hegemonien wirken. Das Stück selbst macht genau jene Ambivalenz der Umdeutung des Aktes der Überschreitung deutlich. Durch die christlich-männliche Deutungsmacht

170 Butler, *Körper von Gewicht*, S. S.48.

171 Jelinek, „Über Tiere“, S. 48.

172 Jelinek, „Über Tiere“, S. 48.

173 Vgl. Jelinek, „Über Tiere“, S. 48.

wird innerhalb des hegemonischen Systems ein Außen konstituiert, das als das Böse schlechthin (Luzifer) bekämpft wird. Wenn das „Anormale“ als Produkt der hegemonischen Norm aufgezeigt und mit subversivem Potential ausgestattet wird, könnten jene Subjekte, die von der Norm verworfen werden, selbst als Identifikationspotential erscheinen.

VI.6 Strategien der Verweigerung

Die Jelinekschen „Figuren“ konstituieren sich erst durch ihr Sprechen: „Es spricht aus ihnen. Sie haben kein Ich, sondern sie sind alle Es.“¹⁷⁴ Über *Begierde & Fahrerlaubnis (eine Pornographie)*, einem mit dem ersten Teil von *Über Tiere* stilistisch und thematisch verwandten Text, sagt Jelinek in einem Interview mit Anke Roeder, dass es sich hierbei nicht um einen Monolog handle, sondern um ein Sprachspektrum. Durch Rollentausch, Perspektivenwechsel und Positionsveränderung wird das Ich viele. Das weibliche „Ich“ in *Begierde & Fahrerlaubnis* tauscht in einer Art Spiegelstadium den Platz mit dem männlichen „Ich“. „Beide sind [...] keine fest umgrenzten Geschlechterrollen mehr. Der ständige Wechsel der Ich-Position, in dem ein Ich in das andere übergeht, ist auch ein Kennzeichen meines Prosatextes ‚Lust‘.“¹⁷⁵ Die Form des Dialogs würde Jelinek als „Rückfall in eine alte Ästhetik“ empfinden, da „die Aufteilung des Textes auf zwei Personen [nicht] der schnellwechselnden Position des Ich [...] respondiere[...]“.¹⁷⁶ Damit werden Inszenierungen verweigert, die die Illusion von einem durch die Zeit „beständigen, geschlechtlich bestimmten Selbst hervorrufen“¹⁷⁷. Vielmehr zeugen sie von einer „konstituierten

174 Roeder, „Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater.“, S. 151.

175 Roeder, „Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater.“, S. 151.

176 Roeder, „Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater.“, S. 153.

177 Vgl. Butler, „Performative Akte und Geschlechterkonstruktionen“, S. 302.

sozialen Zeitlichkeit“¹⁷⁸, und lassen die Instabilität und die Differenzen innerhalb des Subjekts erkennen. Jelineks Kritik an einem einheitlich gedachten Subjekt und an binären Geschlechtermodellen schlägt sich als ästhetische Kritik in ihren Texten nieder und hat auffallende Parallelen zu Queer Theory.

Das Dezentrieren der Ich-Position findet sich auch im ersten Teil von *Über Tiere* wieder: „Das können Sie mir als Frau schon glauben! Was, Sie sind gar keine Frau? Bitte um Entschuldigung! Und jetzt raten Sie noch mal, wen ich mit mir als Frau meine!“¹⁷⁹ Und auf der nächsten Seite heißt es weiter: „Weißt du, wer da spricht? Eine, die dich braucht! [...] Nein, ich weiß nicht, wer hier spricht. [...] Ich glaube, ich weiß es, wer da spricht. Hier spreche ich, Tony junior, ich könnte aber auch ein anderer sein.“¹⁸⁰ Durch die Pluralisierung der Sprechinstanz wird eine Differenz innerhalb des sprechenden „Ichs“ aufgezeigt, womit keine Identifikation der Rezipierenden mit dem Sprechen zugelassen wird. Den verletzenden Anrufungen der in *Über Tiere* dargestellten Männlichkeits- und Weiblichkeits-Diskurse wird jeglicher Anhaltspunkt an eine einheitliche Identität entzogen, und somit ein möglicher Effekt auf die Subjektivierung gestört.

Die (Selbst-)Zerstörung des weiblichen Körpers am Ende des Textes kann mit Judith Halberstams Begriff der „Selbst-Zertrümmerung“ („self-shattering“) charakterisiert werden. Halberstam bezeichnet mit diesem Begriff „ein politisches Äquivalent zu der anarchischen Verweigerung von Kohärenz und ausschließenden Formen von Handlungsmacht“.¹⁸¹ In *The Queer Art of Failure* untersucht sie, dass in unpässlichem oder ungebührlichem („unbecoming“) Verhalten, eine Verneinung des Erfolgs-Imperativs und der (Selbst-)Disziplinierung liegen kann.¹⁸² Genau dieses

178 Butler, „Performative Akte und Geschlechterkonstruktionen“, S. 302.

179 Jelinek, „Über Tiere“, S. 18.

180 Jelinek, „Über Tiere“, S. 19.

181 Halberstam, *The Queer Art of Failure*, S. 136; (Übers. v. mir).

182 Halberstam, *The Queer Art of Failure*, S. 136

von Halberstam beschriebene queere Scheitern, sich an gewisse Konventionen anzupassen, was ich erklärend für den Titel dieser Arbeit als Strategie der Verweigerung bezeichnen möchte, findet sich bei *Über Tiere* wieder. Die radikale Passivität gegenüber dem im Heidegger-Jargon vorgebrachten Zwang zu Sein (im Gegensatz zu Werden), spiegelt sich einerseits, wie gerade dargelegt, in der Dezentrierung des Ichs, und andererseits in der selbstzerstörerischen Monstrosität des als „besessen“ bezeichneten Körpers am Ende des Stückes wider. Die Ekstase der selbstzerstörerischen Überschreitung kann als „Verneinung des Erfolgs-Imperativs und der (Selbst-)Disziplinierung“¹⁸³ aufgefasst werden. Im folgenden Zitat aus dem Stück wird ersichtlich, was mit ungebührlichem Verhalten, der Monstrosität der Überschreitung und der daraus resultierenden Ekstase gemeint ist:

„Stimme verwandelt sich zu einem düsteren Knurren. Herr Jesus! Komm, Herr Jesus! Ficken ficken ficken! Sie soll sich ins Gesicht, das Mädchen soll sich ins Gesicht geschlagen haben, ins Gesicht, bis es voller Hämatome war, Blutflecken, gütiger Herr Jesus, Blutflecken, Ergüsse, Blutergüsse, Jesus Christus! Sie wälzt sich im Staub des Kohlenkellers, stopft sich Fliegen und Spinnen in den Mund und kaut an Kohlenstücken herum.“¹⁸⁴

Der Körper verweigert jegliche Selbstdisziplinierung, jeglichen Imperativ zu Sein, denn er tötet sich. Damit wird auch die zukunftsgerichtete, teleologische Verklammerung des Subjekts mit dem Reproduktions-Imperativ der „Matrix normativer Geschlechtsidentitäten“¹⁸⁵ aufgelöst. Des Weiteren wird in *Über Tiere* weibliche Subjektivität als patriarchale Projektion und damit „dichotomisch inferiorisiert“¹⁸⁶ dargestellt – Subjektivität wird dadurch nicht nur als Illusion entlarvt, sondern die Subjektivierung (das Frau-werden-müssen) wird irritiert und unterbrochen. Durch die Unterbrechung des Identifikationsprozesses des Individuums mit der

183 Halberstam, *The Queer Art of Failure*, S. 136

184 Jelinek, „Über Tiere“, S. 48.

185 Waniek, „Von der Anrufung des Subjekts“, S. 161.

186 Lücke, „Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion“, S. 61.

symbolischen Ordnung, eingeleitet durch eine Pluralisierung der Ich-Position, wird die heteronormative Festlegung des Subjekts auf eine Geschlechteridentität aufgebrochen. Wie diese Festlegung unterbrochen wird, möchte ich mit Rekurs auf *The Queer Art of Failure* explizieren: Halberstam erklärt anhand von Sigmund Freuds Theorie, einem prägenden Text der abendländischen Kultur, wie der masochistische Todestrieb mit Weiblichkeit verbunden wurde. Dieser stünde Freud zufolge antonym zu der männlichen Libido und deren Willen zur Macht (durch erfolgreiche Unterdrückung des Todestriebes).¹⁸⁷ Halberstam folgert daraus: „radical passivity allows for the inhabiting of femininity with a difference“¹⁸⁸, denn: „The radical understanding of passivity [...] offer an anti-social way out of the double bind of becoming woman and thereby propping up the dominance of man within a gender binary.“¹⁸⁹ Anders ausgedrückt bedeutet dies, dass die Radikalisierung der von Bezeichnungspraktiken hervorgebrachten Zuschreibungen, diese mit einem solchen Überschuss an Bedeutung versehen würde, dass die damit verknüpfte Identität ihr Ideal sprengen würde. Dem *Frau werden müssen* wird ein Anti-Sein im Modus des produktiven anders *Werdens* entgegengesetzt.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass bei *Über Tiere* queere Strategien wie das „produktive“ Scheitern, die Negativität gegenüber der „Logik des reproduktiven Futurismus“ und radikale Passivität gegenüber identitätspolitischen Imperativen aufzeigt werden konnten. Die im Jelinekschen Text angelegte Auseinandersetzung mit Identitätspolitik stellt die metaphysische Vorstellung einer einheitlichen Identität prinzipiell infrage und schließt somit an die queer-theoretische Kritik von Identität an.¹⁹⁰ Ein Exkurs über Queer-Theory an dieser Stelle soll die Verständlichkeit des oben dargelegten fördern.

187 Vgl. Halberstam, *The Queer Art of Failure*, S. 136.

188 Halberstam, *The Queer Art of Failure*, S.144.

189 Halberstam, *The Queer Art of Failure*, S.144.

190 Vgl. Jagose, Annemarie, *Queer Theory. Eine Einführung*, Berlin: Querverlag² 2005, S. 163f.

VII. Exkurs Queer Theory

Die queer-theoretische Kritik an der Kategorie der Identität kommt aus einer Auseinandersetzung der Gay and Lesbian Studies mit poststrukturalistischen Theorien, die ein Denken der Differenz dem Denken von Einheit gegenüberstellen. Doch entgegen jener Lesben- und Schwulenbewegungen, die Identität als Voraussetzung für politisches Handeln und Selbstbenennung begreifen, weisen poststrukturalistische Theorien auf die „Begrenztheit von Identitätskategorien im Rahmen politischer Repräsentation“ hin und dekonstruieren diese „am meisten naturalisierte Kategorie“.¹⁹¹ Roland Barthes *Mythen des Alltags* zufolge wird durch die Naturalisierung von Identität deren scheinbare Wahrheit erst konstituiert, die sich philosophiegeschichtlich aus dem kartesischen Ego ableiten lässt.¹⁹² Die poststrukturalistische Thematisierung des Subjekts als nicht mit sich identitäre Entität (vgl. Jacques Lacan) denkt Subjekte vielmehr als durch Ideologien angerufen und hervorgebracht (vgl. Louis Althusser). Michel Foucault versteht sexuelle Identität „als diskursiven Effekt der zur Verfügung stehenden kulturellen Kategorien“.¹⁹³ Judith Butler schließt an Foucaults Machtbegriff an, demzufolge Macht nicht nur prohibitiv sondern auch produktiv wirkt und zeigt, wie das Subjekt durch eine Vielzahl widersprüchlicher Diskurse konstituiert und in sich gespalten ist. „[E]s trägt die Ausschlüsse, durch die es erst geschaffen wird, in sich. Das Außen ist auf diese Weise konstitutiv und organisiert, strukturiert somit auch das Innen.“¹⁹⁴ Judith Butlers Kritik an der feministischen „Bindung an Geschlechtsidentität [ist, dass diese] letztlich die Legitimation homosexueller Subjekte [untergräbt]“¹⁹⁵ und die Mechanismen von

191 Jagose, *Queer Theory*, S. 101.

192 Mit dem Begriff des kartesischen Ego ist René Descartes' Vorstellung von einem selbstbestimmten, rationalen und kohärenten Subjekt gemeint. Vgl. Jagose, *Queer Theory*, S. 102.

193 Jagose, *Queer Theory*, S. 106.

194 Hey, „Analyse oder Paralyse, Subjektbegriff in der feministischen theoretischen Praxis“, S. 52.

195 Fuchs, Sabine, „Was man nicht erfliegen kann, muß man ertrinken. Zur feministischen Rezeption von Queer Theory im deutschsprachigen Raum“, in: *Subjekt und Erkenntnis*,

Heteronormativität bestärkt. Queer Theory setzt da an, die Geschlechterkonstitution als verschränkt mit anderen soziokulturellen Machtkomplexen wie Sexualität, class und Ethnizität zu thematisieren, um jeglichen Marginalisierungsstrategien begegnen zu können, ohne erneut Ausschlüsse zu bilden.

Mit den hier umrissenen queer-theoretischen Ansätzen möchte ich der Frage nachgehen, welche „Form von subversiver Wiederholung das Regulierungsverfahren von Identität selbst in Frage stellen“¹⁹⁶ könnte. Renate Lorenz schreibt in *Queer Art. A Freak Theory*:

„artistic works are precisely in the position to break off interpellations, producing a temporal and spatial distance – a deferral and a gap – between an experience and any possible effect on the process of subjectification. These works thematize embodied categories such as gender, tracing their history and making them non-self-evident, but they do not offer them up to identification. Instead, they make material beyond gender available for reflection and experimentation.“¹⁹⁷

Daher soll Judith Butlers Begriff der Anrufung als theoretischer Überbau dienen, um *Über Tiere* nach der von Lorenz beschriebenen Unterbrechung der Anrufung zu befragen.

Einsicht in feministische Theoriebildungen, Hg. Projekt feministische Theorien im Nordverbund, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 153-160, hier: S. 156.

196 Butler, Judith, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankf. a. M.: Suhrkamp 1991, S. 59.

197 Lorenz, Renate, *Queer Art. A Freak Theory*, Bielefeld: transcript 2012, S. 18.

VIII. Die Anrufung des Subjekts

In *Über Tiere* wird die Anrufung des Subjektes und die Unfreiheit des eigenen Willens thematisiert:

„Ich rufe dann immer an. Es gibt immer als Folge einen Anruf. Es gibt immer einen Folgeanruf, denn man hat zu folgen ja gelernt. Ich rufe schon immer an. Das Immer schon Da Sein und Immer wieder Dasein (immer wieder Da Sein? Und immer wieder Das Eine? Immer wieder über das Eine einig?) Werden. Aber nie da sein. So da sein wie die Zeit, immer, keinem Willen unterworfen, aber am allerwenigsten dem eigenen. Dem fremden Willen unterworfen, obwohl man gar nicht zu Hause ist, denn man ist in seinem Zellentelefon zu Hause, wo einen der Wille eines anderen zuverlässig erreichen wird, man kann ja nicht fort, man will ja gar nicht fort. Der fremde Wille braucht jedoch die Anwesenheit nicht, er will und will und sagt ich und sagt ich und sieht meine so gut fundierte Präsenz gar nicht. Ich bin seine Präsenzdienerin, aber er sieht mich gar nicht.“¹⁹⁸

In dieser Passage wird darauf angespielt, dass „man“ dem fremden Willen unterworfen und immer für diesen empfänglich ist. Für Judith Butler ist der Begriff der Anrufung zentral für die Subjektkonstitution. Hierfür bezieht sie sich einerseits auf John L. Austins Performativitäts-Theorie (auf die weiter oben bereits eingegangen wurde) und andererseits auf Louis Althusers Überlegungen, denen zufolge „in den ideologischen Ritualen und Bezeichnungsweisen der Gesellschaft eine ökonomisch bedingte und strukturell vorgängige Wirkungsmächtigkeit der Zeichen [bestünde], die uns als sprechend/soziale Subjekte erst hervorbringe“.¹⁹⁹ Butler geht von einem diskursiv und performativ konstituierten Subjekt aus. Das Individuum wird über die Anrufung von Ideologien und die wiederholte Identifikation mit bestehenden Normen als intelligibles Subjekt hervorgebracht. Das Subjekt versteht sie dabei, in Anschluss an Jacques Lacan, als in sich gespalten und instabil. Butler bezieht sich auf Althusers Beispiel, in dem ein Polizist durch den Zuruf: „He, sie da!“ das Subjekt aus dem angerufenen Individuum „rekrutiert“, da der Zuruf das Individuum nicht nur dem Gesetz unterwirft, sondern es ebenso als Subjekt einer bestimmten gesellschaftlichen Ordnung anerkennt bzw. es als „juridische[s] und

¹⁹⁸ Jelinek, „Über Tiere“, S. 23.

¹⁹⁹ Waniek, „Von der Anrufung des Subjekts“, S. 166.

soziale[s] [...] Subjekt“ formiert.²⁰⁰ Die soziale Konstituierung enthält somit einen „befähigenden“ und einen „verletzenden“ Aspekt.²⁰¹ Das „Ich“ wird durch kontinuierliche Appellationen hervorgebracht. Die Namensgebung, so Butler, lässt das Subjekt ins diskursive Leben gelangen und richtet gleichsam einen appellativen Imperativ an das dergestalt hervorgerufene „Ich“.²⁰² Ein weiblicher Name beinhaltet die Forderung: „Werde ein Mädchen!“. Gleichmaßen ist die Aussage von Ärzt_innen bei der Geburt: „Es ist ein Mädchen“ oder „es ist ein Junge“ keine bloße Feststellung, sondern ein Appell bzw. ein Sprechakt. Der das „Ich“ konstituierende Akt der Namensgebung kann jedoch auch scheitern, indem der Anrufung nicht Folge geleistet wird. Ein vielzitiertes Beispiel für das Scheitern der Anrufung durch Ungehorsam ist Rosa Parks Weigerung, sich gemäß des Rassentrennungs-Gesetzes, das 1955 in Montgomery, Alabama noch galt, auf die hinteren Sitze eines öffentlichen Busses zu setzen. Ob ein Sprechakt glückt oder misslingt ist von der bestätigenden oder abweichenden Wiederholung eines sozial konstitutiven Rituals abhängig. Rosa Parks Weigerung, sich auf den für sie vorgesehenen Platz zu setzen, war daher eine Abweichung von einer ritualisierten Praxis. Des Weiteren beruht die Anrufung jedoch immer auch auf einer Verkennung des besonderen Ichs, da die Anrufung nie eindeutig ist. Was „Mädchen“ sein soll wird unterschiedlich verstanden und reproduziert. Das Besondere kann im Allgemeinen nie komplett aufgehen, es bleibt immer nur eine Annäherung bzw. es kann nur scheitern.

In dem Kapitel „*Gender Is Burning: Fragen der Aneignung und Subversion*“ in ihrem Buch *Körper von Gewicht* zeigt Butler in Anschluss an Lacan, wie das Ich durch „eine psychische Leistung der Fiktion“²⁰³ erzeugt wird und die sexuelle Differenzierung als Festlegung oder Milderung der Instabilität dieses Ichs fungiert. Diese Festlegung oder Signifizierbarkeit ist der symbolische Bereich. Je stabiler dieser ist, also je

200 Vgl. Butler, *Körper von Gewicht*, S. 173.

201 Butler, *Körper von Gewicht*, S. 174.

202 Butler, *Körper von Gewicht*, 174.

203 Butler, *Körper von Gewicht*, S. 194.

fixierter die in diesem Fall sexuelle Differenz ist, desto stärker wirkt die verleihende Macht des Namens (d.i. die Fähigkeit der Sprache zur Festlegung). Die Stabilisierung des biologischen Geschlechts, also der körperlichen Umrisse, wird Butler zufolge vom Symbolischen geleistet. So ist der Phallus, die Figur des Penis, die Idealisierung eines Körperteils, die diesen Teil mit der Kraft des symbolischen Gesetzes ausstattet. An diesem idealisierten Teil werden nun Körper ausdifferenziert, die entweder den Penis haben und dadurch Männer sind oder ihn, das „herrschende[...] Symbol[...] der symbolischen Ordnung“²⁰⁴, nicht haben. Der Phallus wird so ein Teil, der für das Ganze steht, eine Synekdoche, die Männer dazu zwingt, „eine ‚Position‘ zu erreichen, die selbst das Ergebnis eines synekdochalen Zusammenfalls der Männlichkeit mit ihrem ‚Teil‘“²⁰⁵ ist. Ein Mann oder eine Frau zu werden bedeutet also eine Annäherung an die symbolische Ordnung. Misslingt die Identifizierung mit der symbolischen Ordnung, „erscheint [der Körper] wieder in seiner imaginären Dürftigkeit, seiner fiktionalen Gerichtetheit“²⁰⁶ und ficht damit die Norm an. Den Körper an die phantasmatische Ordnung anzupassen, ist doch genau die fiktive Leistung, die nie ganz gelingt, und damit das Symbolische auch nie ganz aufgehen lässt.²⁰⁷

Wie aber kann es zu Veränderungen der Norm kommen? Derrida zufolge ist jedes (auch nicht sprachliche) Zeichen zitierbar. Diese Iterabilität, d.i. die Zitathaftigkeit oder Wiederholbarkeit von Zeichen, bedeutet, dass ein Zeichen aus jedem beliebigen Kontext in einen neuen Kontext gesetzt werden kann und somit kein „absolutes Verankerungszentrum“ hat.²⁰⁸ Das heißt aber auch, dass das, was wiederholt wird, sich durch die Wiederholung verändert. Die Wiederholung selbst ist also eine Differenz (zu dem

204 Butler, *Körper von Gewicht*, S. 195.

205 Butler, *Körper von Gewicht*, S. 195.

206 Butler, *Körper von Gewicht*, S. 196.

207 Vgl. Butler, „*Gender Is Burning: Fragen der Aneignung und Subversion*“, in: *Körper von Gewicht*, S. 171-197.

208 Vgl. Derrida, Jacques, *Limited Inc*, Hg. Peter Engelmann, Wien: Passagen 2001, (Orig. Paris: Galilée, 1990), S. 32, zit. n.: Waniek, „Von der Anrufung des Subjekts“, S. 168.

Wiederholten). Die Wiederholbarkeit von Zeichen ist aber die Bedingung dafür, dass das Wiederholte überhaupt existiert. „Wenn nun aber jede (schriftliche) Wiederholung eine Iteration darstellt, so kann die absolute Identität paradoxerweise nur existieren, indem sie Bedeutung annimmt, die sie auch verändert.“²⁰⁹ Daraus schließt Butler, dass Sprechen immer auch Resignifizieren bedeutet und des Weiteren, dass in der Möglichkeit der Reiteration und Neubewertung auch die Möglichkeit der Veränderung bestehender sozialer Strukturen liegt.²¹⁰ In *Körper von Gewicht* stellt sie die Frage, wie „die ritualisierte Wiederholung [...] [von] Normen“ Anlass für eine kritische Umarbeitung und Reartikulation bieten kann.²¹¹ In einem früheren Text schreibt sie bereits:

„Ist die Grundlage der Geschlechteridentität die stilisierte Wiederholung von Akten durch die Zeit und keine scheinbar nahtlose Identität, so sind die Möglichkeiten von Geschlechterveränderungen in der arbiträren Beziehung zwischen diesen Akten zu finden, in der Möglichkeit anderer Arten des Wiederholens, im Durchbrechen oder in der subversiven Wiederholung dieses Stils.“²¹²

Eine mögliche subversive Wiederholung der Geschlechternormen sieht Judith Butler in der Geschlechter-Parodie von Travestie. In dem Kapitel „*Gender Is Burning: Fragen der Aneignung und Subversion*“ diskutiert sie die Ambivalenz von „drag“ anhand des Filmes *Paris is burning*²¹³ (1990). Bei den „balls“ (Bällen) der im Film dargestellten „ball-culture“ in New York treten die Teilnehmenden in einem Wettbewerb gegeneinander an. Dabei gibt es die verschiedensten Kategorien, die teilweise auch miteinander verknüpft werden – so wird „whiteness“ beispielsweise über „class“ hergestellt. „Echtheit“ wird als Maßstab hinzugezogen, um zu beurteilen wie sehr es gelungen ist, den als natürlich geltenden Effekt zu produzieren. Jedoch kann keine Darstellung das Ideal vollkommen

209 Dreisholtkamp, Uwe, *Jacques Derrida*, München: Beck 1999, S. 60.

210 Vgl. Waniek, „Von der Anrufung des Subjekts“, S. 168.

211 Butler, *Körper von Gewicht*, S. 15.

212 Butler, *Performative Akte und Geschlechterkonstitution*, S. 302.

213 *Paris is burning*, Regie: Jennie Livingston, US 1990.

verkörpern. So kann drag einerseits auf den inszenatorischen Charakter von Geschlechteridentität aufmerksam machen, indem Attribute, die z.B. „Weiblichkeit“ kennzeichnen, angehäuft werden um „Weiblichkeit“ herzustellen. Andererseits zeigt der Film auch, wie eine Wiederholung der repressiven Normen und das Scheitern daran nicht nur soziale Konsequenzen hat (Venus Xtravaganza wird während der Dreharbeiten der Dokumentation umgebracht), sondern wie die Reformulierung der Norm diese erneut bestärken kann. Der Raum dieser Ambivalenz ist es jedoch, „der die Möglichkeit eröffnet, die gleichen Bestimmungen umzuarbeiten, in denen sich die Subjektivierung vollzieht – und in ihrem Vollzug scheitert“²¹⁴. Ein Beispiel für eine Reformulierung diskriminierender Normen ist die Resignifizierung des früher negativ besetzten Begriffs „queer“, der:

„im amerikanischen Englisch so viel wie ‚seltsam, sonderbar, leicht verrückt‘, aber auch ‚gefälscht, fragwürdig‘ [bedeutete]; als Verb wird es gebraucht für ‚jemanden irreführen, etwas verderben oder verpfuschen‘, substantivisch steht es z. B. für ‚Falschgeld‘. Umgangssprachlich ist *queer* ein Schimpfwort für Homosexuelle, spielt also mit der Assoziation, dass Homosexuelle so was wie Falschgeld sind, mit der die *straight world*, die Welt der ‚richtigen‘ Frauen und Männer, arglistig getäuscht werden soll.“²¹⁵

Die Resignifizierung von queer und der positive Gebrauch dieses Begriffes von den durch ihn benannten Subjekten ist Butler zufolge ein Beispiel für die Möglichkeit der Subversion und der Durchbrechung von restriktiven Hierarchien und ausgrenzenden Mechanismen einer dichotomen Denkweise von normal/anormal, männlich/weiblich, Kultur/Natur etc. Eine Resignifizierung oder Verschiebung von Bedeutungen ist jedoch ebenso wenig festgelegt, wie ihre „ursprüngliche“ Bedeutung und somit kann ein Gegendiskurs sehr schnell wieder „reterritorialisiert“²¹⁶ werden. So wurde „queer“ abseits des akademischen Diskurses im Mainstream mit einer

214 Butler, *Körper von Gewicht*, S. 177.

215 Hark, Sabine, „Queer Interventionen“, *Feministische Studien* 11/2, November 1993, S. 103–109, hier S. 103.

216 Vgl. Deleuze, Gilles/Guattari, Felix, „Geophilosophie“, in: *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 97–131; (Orig. *Qu'est-ce que la philosophie?*, 1991).

gewissen Art von Lifestyle verknüpft, die wenig mit der Unterwanderung hegemonialer Diskurse zu tun hat. Es gibt bereits die Queer-Card, die verspricht, dass dieser Lifestyle ganz einfach zu erkaufen sei.²¹⁷ „Queer“ ist ein Beispiel dafür, wie ein früher abwertender Begriff umgedeutet und aufgewertet wurde, jedoch ebenso dafür, wie unbestimmbar ein „Gegendiskurs“ bleibt.

IX. Identität als artikulatorische Praxis und die Möglichkeit einer Resignifizierung

„Ich rufe dann immer an. Es gibt immer als Folge einen Anruf. Es gibt immer einen Folgeanruf, denn man hat zu folgen ja gelernt. Ich rufe schon immer an. Das Immer schon Da Sein und Immer wieder Dasein (immer wieder Da Sein? Und immer wieder Das Eine? Immer wieder über das Eine einig?) Werden. Aber nie da sein. So da sein wie die Zeit, immer, keinem Willen unterworfen, aber am allerwenigsten dem eigenen. Dem fremden Willen unterworfen, obwohl man gar nicht zu Hause ist, denn man ist in seinem Zellentelefon zu Hause, wo einen der Wille eines anderen zuverlässig erreichen wird, man kann ja nicht fort, man will ja gar nicht fort. Der fremde Wille braucht jedoch die Anwesenheit nicht, er will und will und sagt ich und sagt ich und sieht meine so gut fundierte Präsenz gar nicht. Ich bin seine Präsenzdienerin, aber er sieht mich gar nicht.“²¹⁸

Anhand des obigen Zitates, das in Kapitel VIII mit dem Begriff der Anrufung und der Subjektkonstitution von Judith Butler kurzgeschlossen wurde, soll nun der Frage nachgegangen werden, inwiefern *Über Tiere* eine Resignifizierung oder Umarbeitung unterdrückender und verdinglichender Diskurse leistet. Zunächst soll aufgezeigt werden, wie das weibliche „Ich“ und seine Identifikation mit gesellschaftlichen Konventionen dargestellt wird: Der verinnerlichte Diskurs, als vermeintlicher Kern des Subjekts, wird als fremder Wille enttarnt, indem ein „Ich“ deklariert, dass es folgt, „denn man hat zu folgen ja gelernt“.²¹⁹ Die weitere Reflexion über das

217 www.queercard.info/, Zugriff: 13. 9. 2013.

218 Jelinek, „Über Tiere“, S. 23.

219 Jelinek, „Über Tiere“, S. 23.

unpersönliche „man“, mit dem das „Ich“ sich identifiziert – „Dem fremden Willen unterworfen, obwohl man gar nicht zu Hause ist, denn man ist in seinem Zellentelefon zu Hause, wo einen der Wille eines anderen zuverlässig erreichen wird, man kann ja nicht fort, man will ja gar nicht fort.“²²⁰ – kann als „Artikulationspraxis“²²¹ im Sinne von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe verstanden werden, „die eine Beziehung zwischen Elementen so etabliert, dass ihre Identität als Resultat einer artikulatorischen Praxis modifiziert wird.[...] Es ist eine Verkettung, die nicht notwendig, nicht determiniert und absolut ist.“²²² Es scheint paradox, das Sprechen des weiblichen „Ichs“ in *Über Tiere* mit einer nicht determinierten Praxis zu vergleichen, da das „Ich“ selbst von seiner Begrenztheit spricht. Es dient einer anderen Präsenz als „Präsenzdienerin“ und kann das eigene Begehren nur passiv, als zu begehrendes Objekt realisieren. Doch, wie Jelinek über das Stück sagt, geht es hier um den Versuch, inwieweit die Frau die Macht über ihr eigenes Sprechen hat:

„Es geht ja im Grunde nicht um die Liebe selbst, sondern um das Sprechen über sie, dieses, wie ich es genannt habe 'Außer Sich Geraten', zu dem man niemanden guten Gewissens raten kann. Es geht um die Gewinnung, um das Destillieren eines weiblichen sprechenden Subjekts aus der Unmöglichkeit seines Existierens, das ist paradox, also anders gesagt: es geht [...] um die Entstehung des weiblichen Subjekts, das in der Liebe trotzdem immer Objekt sein wird, denn seine Subjektwerdung ist eine Überschreitung, die nicht vorgesehen ist: Die Frau realisiert sich in der Liebe nur, indem sie sich zu einer Zu Begehrenden macht [...]. Die Frau sendet Zeichen (bei mir eben: Schrift, die ja auch aus Zeichen besteht), der Mann greift sie auf, während die Frau immer wieder in ihre passive Objektstellung zurückfallen muß. So sehe ich das. Aber in dem Text geht es ohnehin um Verschriftlichung, das heißt, wie weit habe ich die Macht über mein eigenes Sprechen, und zwar mein Sprechen über meinen Objektstatus in der Liebe?“²²³

Jelinek geht es in *Über Tiere* demnach um eine artikulatorische Praxis, die

220 Jelinek, „Über Tiere“, S. 23.

221 Vgl. Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal, *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*, Wien: Passagen 1991, S. 155.

222 Hark, Sabine, *Deviant Subjekte. Die paradoxe Politik der Identität*, Opladen: Leske + Budrich 1999, S. 24; zit. n. Leibetseder, Doris, *Queere Tracks, Subversive Strategien in der Rock- und Popmusik*, Bielefeld: transcript 2010, S. 72.

223 Gerstenberg, „Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek“, S. S.30f.

eine Überschreitung darstellt. Sie zeigt auf, wie die Sprache eine Verkettung von Elementen so etabliert, dass die Identität als Einheit zwischen diesen Elementen hervorgebracht wird, jedoch ist die Identität, die dabei zum Vorschein kommt, keine stabile. Sie entbehrt jeder Essenz und Einheit, ist vielmehr Resultat der artikulatorischen Praxis, an der sie selbst auch beteiligt ist, um ihr „Ich“ auszubilden. Dieses „Ich“ ist die Verinnerlichung von Diskursen und versucht seinen phantasmatischen Charakter zu verbergen, indem es sich identifizierend fixiert.

Der Text zeigt in konzentrierter Form die Objektivierung der Frau als Resultat systemischer und ökonomischer Repression, die der Aufrechterhaltung der phallogozentrischen Ordnung dient. Im Ausstellen der artikulatorischen Praxis, aus der die weibliche Objektivierung resultiert, wird auf die Notwendigkeit der Veränderung dieser Artikulationspraxis aufmerksam gemacht. Die männliche Sprache über den weiblichen Körper in den Verkaufsgesprächen wird exponiert und auch das weibliche Sprechen spricht von sich als Objekt und ist damit Träger des verdinglichten Diskurses.

„Da zu sein wie ein Ding und gleichzeitig wie diese Unwillkürlichkeit des Ewigen ringsumher, das die Uhr ticken läßt und uns auch. Geht die Uhr, weil es die Zeit gibt, oder gibt es die Zeit, weil die Uhr erfunden wurde? Blödsinn. Ich diene, also bin ich da. Ich wäre aber sowieso da, auch dies meine Demütigung, denn ich bin zu nichts da. Warum bedienst du dich meiner nicht? Weil du ahnst, daß ich dir wie Sand durch die Finger laufen und eine andre dich besser bedienen würde? Oder weil ich selber diene, ohne da zu sein und wirklich dienen zu können, egal wozu? Was schaust du so blöd in meinen Körper hinein, noch dazu vom falschen Ende her? Da ist nichts, und da ist nichts zu sehen.“²²⁴

Das weibliche Sprechen spricht davon „da zu sein wie ein Ding“, welches da ist wie die „Unwillkürlichkeit des Ewigen“. Dies kann als Anspielung auf Martin Heideggers Hauptwerk *Sein und Zeit* (1927) gelesen werden, in dem der „Mensch [...] als Dasein adressiert“²²⁵ wird. Martin Steinweg beschrieb

224 Jelinek, „Über Tiere“, S. 24.

225 Steinweg, Marcus, *Der phantasmatische Körper der Philosophie. Transkript des Vortrages, Philosophy On Stage #3*, 2011, homepage.univie.ac.at/arno.boehler/php/wp-content/Steinweg_POS3.pdf, Zugriff: 18. 11. 2013, S. 3; (Orig. Vortrag bei Philosophy On Stage # 3, Wien, 26. 11. 2011).

in seinem performativen Vortrag (seiner „Intervention“) bei Philosophy on Stage die Heideggersche Philosophie trefflich als „ontologische Tieflagerung des Menschen in Sein und Zeit“, denn: „es muss zuerst ein Seinsverhältnis zwischen mir und der Welt oder den Objekten außerhalb meiner selbst existieren“ um ein Subjekt-Objekt-Verhältnis zu ermöglichen.²²⁶ Jelinek jedoch zeigt den Wunsch des weiblichen „Ichs“, da zu sein wie (zumindest) ein Ding. Für Heidegger erschließt sich das Sein des Menschen in seinem Gebrauch von „Zeug“ (Dingen, Objekten), da es ihn als Subjekt, das ein Objekt gebraucht von diesem unterscheidet. Indem Jelinek Heideggers Werk *Sein und Zeit* auf Geschlechterdiskurse anwendet, zeigt sie, dass die Frau in einem solchen Theoriegebäude kein Dasein hat. Sie hat ihren Wert nur durch ihr „Um-Zu“, also nur um gebraucht zu werden von dem Dasein, das männlich ist. Die Nicht-Existenz oder das Nicht-Sein der Frau, wird in der oben zitierten Passage aus *Über Tiere* mit Nichts-Sein gleichgesetzt: „auch dies meine Demütigung, denn ich bin zu nichts da. [...] Oder weil ich selber diene ohne da zu sein?“²²⁷ Ihr Existenz erschließt sich Jelinek zufolge also aus ihrem Objekt-Status, aus ihrem „Um-Zu“, ihrem Gebrauchswert.

Der Wunsch, da zu sein, wird im nächsten Satz mit der Frage verbunden, ob es die Zeit deshalb gibt, weil die Uhr erfunden wurde oder ob die Uhr geht, weil es die Zeit gibt. Hier wird neben einer Auseinandersetzung mit *Sein und Zeit* außerdem die kartesianische Frage nach der menschlichen Erkenntnisfähigkeit und der Kritik daran gestellt. Diese Frage wird dann verworfen: „Blödsinn.“ um sie mit Descartes Schlussfolgerung: „cogito ergo sum“ (Ich denke, also bin ich) in abgewandelter Form zu beantworten: „Ich diene also bin ich da.“²²⁸ Descartes (1596-1650) leitete die Philosophie der

226 Steinweg, *Der phantomatische Körper der Philosophie*, S. 3. Ich greife hier bewusst auf einen performativen Vortrag der Veranstaltung „Philosophy On Stage“ zurück, da diese einem Ansatz nachgeht, dem ich hiermit (und auch in meiner eigenen Arbeit) Beachtung schenken möchte, nämlich künstlerische Praxis als ebenso „wertvolles“ Denken fruchtbar zu machen, wie dies sonst nur dem wissenschaftlichen Diskurs zugesprochen wird.

227 Jelinek, „Über Tiere“, S. 24.

228 Jelinek, „Über Tiere“, S. 24.

Neuzeit mit „einer gewissen *autoerrectio* des menschlichen Subjekts“²²⁹ ein, um dieses Subjekt „als *res cogitans*, als denkende Substanz“²³⁰ zu fundieren. Bei *Über Tiere* funktioniert diese *autoerrectio* des Subjekts nicht für das weibliche Sprechen, es verwirft seine Selbstadressierung als *res cogitans* dahingehend, dass es weder einfach da ist, noch dass es eine Substanz hat, denn es wird erst durch seinen Gebrauch hervorgebracht und zwar als Dienendes – um dem Subjekt zu dienen, sich im Gegensatz zu dem Objekt aufzurichten. Das Objekt wird erst dadurch hervorgebracht, dass ein Subjekt als gegeben gesetzt wird. Das sich selbst adressierende Subjekt schafft es umgekehrt nur, sich selbst als Subjekt zu denken, in dem es das Objekt denkt und sich selbst als Subjekt dieser Objektwahrnehmung.²³¹

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Jelinek das „Mann-Frau-Verhältnis als Herr-Magd-Verhältnis“²³² auf das Denken des philosophischen Rationalismus (besonders René Descartes) zurückverfolgt um aufzuzeigen, wie stark die abendländische Kultur von dieser Subjekt-Objekt-Struktur geprägt ist, die sich auch in Beziehungsstrukturen niederschlägt. Das Objekt wird in diesem Denken erst durch die Selbstaufrichtung des Subjekts hervorgebracht und dadurch diesem untergeordnet, jedoch konnte gezeigt werden, dass das Objekt auch konstitutiv für das Subjekt ist. Durch diese genealogische Methode wird die Subjektkonstitution als ein So-Seiendes philosophiegeschichtlich zurückverfolgt und als Essentialismus entlarvt. Dies stellt nicht nur die Dekonstruktion des rationalistischen Subjekts dar, sondern muss konsequenterweise als Reartikulation des Subjektbegriffes verstanden werden, da das Subjekt als So-Gewordenes reformuliert wird. Durch das Aufzeigen des So-Gewordenseins eines Begriffes und dem, was er benennt, kann eine neue Bedeutung in die Zeichen-Kette eingeführt und eine Resignifikation vorgenommen werden.²³³ Der Text öffnet den Begriff

229 Steinweg, *Der phantomatische Körper der Philosophie*, S. 3.

230 Steinweg, *Der phantomatische Körper der Philosophie*, S. 4.

231 Vgl. Steinweg, *Der phantomatische Körper der Philosophie*, S. 4.

232 Schriftliches Interview mit Elfriede Jelinek, 11. 8. 2013. S. 3.

233 Vgl. Butler, *Körper von Gewicht*, S. 308.

des Subjekts und lässt Weiblichkeit als blutende Wunde der autoerrectio des Egos aufklaffen.

Judith Butler stellt in „Critically Queer“ die Frage, wie jene, „die verwerflich gemacht wurden, dahin gelangen, ihren Anspruch durch die Diskurse und gegen die Diskurse zu erheben, die es auf ihre Verwerfung abgesehen hatten“²³⁴. Wie also kommen marginalisierte Körper dazu, sich gegen jene verletzenden Diskurse zu wenden, die diese Körper „an den Grenzen der verfügbaren Ontologien, verfügbaren Schemata der Intelligibilität etablieren“?²³⁵ In der zuletzt zitierten Passage von *Über Tiere* geht es folgendermaßen weiter: „Was schaust du so blöd in meinen Körper hinein, noch dazu vom falschen Ende her? Da ist nichts, und da ist nichts zu sehen.“²³⁶ Hier wird plötzlich ein aggressiver Ton angeschlagen, der Blick des Du wird als „blöd“ bezeichnet und seine Blickrichtung als „falsch“. Der verletzende Diskurs, der die Frau zu einem Objekt des männlichen Blickes und zu einem Nicht(s)-Seienden macht, wird nun zitiert – „Da ist nichts, und da ist nichts zu sehen“ und gegen sich gewendet, da der Blick nun ins Leere starrt. Sein voyeuristisches Begehren wird abgewiesen, da es nichts zu sehen gibt. Der Diskurs wird wiederholt, jedoch mit einer Differenz; er wird sozusagen mit seinen eigenen Waffen geschlagen.

234 Butler, *Körper von Gewicht*, S. 308.

235 Butler, *Körper von Gewicht*, S. 308.

236 Jelinek, „Über Tiere“, S. 24.

X. Körper-Perspektiven: Der Blick und das Objekt der Begierde

In ihrem einflussreichen Aufsatz *Visuelle Lust und Narratives Kino* hat Laura Mulvey den hegemonialen männlichen Blick im klassischen Hollywoodkino analysiert.²³⁷ Dieses

„zeichnet sich dadurch aus, daß die Handlung aus der Sicht des männlichen Protagonisten wahrgenommen und durch ihn und seine Handlungen strukturiert wird: Männer schauen aktiv, Frauen werden angeschaut. Der Blick des klassischen Kinos ist [...] „gendered“, d. h. in die Machtbeziehungen zwischen den Geschlechtern eingebettet. Er privilegiert das männlich-hegemoniale Subjekt und das Sehvergnügen, das dieser Zuschauer empfindet. Darüber hinaus werden aber auch Machtverhältnisse konstruiert: Es wird eine Verbindung hergestellt zwischen männlicher Subjektivität und der Herrschaft über den Blick.“²³⁸

Darauf aufbauend untersuchte Mary Ann Doane in *Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers*, wie die Perspektive auf die Geschichte des Kinos und der Blick des Kino-Apparates (im Erzählkino) ein männlicher ist, was bedeutet, dass die männliche Position den Status des Subjektes innehat, da sie es ist, die auf ein Objekt blickt. Der Frau kommt Doane zufolge der passive Status des angeblickten Objekts zu, womit sie als Objekt des männlichen Begehrens in die Geschichte der Rezeption eingeschrieben wird. Der ihr in dieser Konstellation zugewiesene Platz ist jener der Repräsentation, sie ist das Bild. Der männliche Zuschauer erfährt nach Doane die Befriedigung im Begehren nach einem nicht präsenten Objekt – im Kino entsteht eine räumliche Distanz zwischen dem Begehren und dem Objekt des Begehrens. Für die Zuschauerin ergibt sich eine andere Situation: Für sie gibt es diese Distanz nicht. Ihr Blick verlangt es, das Bild zu werden, da der ihr kulturell zugewiesene Ort als Nähe zu sich selbst

237 Mulvey, Laura, „Visuelle Lust und narratives Kino“, in: *Weiblichkeit als Maskerade*, Hg. Liliane Weissberg, Frankf. a. M.: Fischer 1994, S. 48 – 65.

238 Seifert, Ruth, „Machtvolle Blicke: Genderkonstruktion und Film“, in: *Geschlecht und Medien. Reihe Medienpädagogik, Bd. 7*, Hg. Gitta Mühlen Achs/Bernd Schorb, München: KoPäd² 2003, S. 39-56, hier: S. 13; [/www.mediaculture-online.de/Autoren-A-Z.253+M5aaabb5e6d1.0.html](http://www.mediaculture-online.de/Autoren-A-Z.253+M5aaabb5e6d1.0.html), Zugriff: 16. 12. 2013.

beschrieben werden kann.²³⁹

Luce Irigaray zufolge ergibt sich daraus ein „Auto-Erotizismus“²⁴⁰ für die Frau. Hélène Cixous konstatiert ebenso: „Mehr als der Mann, der zum sozialen Erfolg, d.h. zur Sublimierung, gedrängt wird, ist die Frau Körper“.²⁴¹ Doane folgert daraus, dass Weiblichkeit in der westlichen Zivilisation als ein Verhältnis der zu großen Nähe zu sich selbst konzipiert wurde, während, wie dies beispielhaft in Sigmund Freuds Theorie zu erkennen sei, der Mann als der Kulturleistende konzipiert wurde, da er in Distanz zu sich treten kann. Dies führe dazu, dass er das Subjekt des Blickes werden kann, während die Frau nur Objekt des Blickes wird. Freud zufolge sei der Mann nämlich in der Lage, „das erste Objekt des Begehrens (die Mutter) durch Verschiebung [zu] ersetzen, [wohingegen] die Frau dieses Objekt des Begehrens [aber] werden muss“.²⁴²

Verkürzt formuliert führt dies dazu, entweder das Subjekt in der symbolischen Ordnung zu sein, das durch den Phallus symbolisiert wird, oder nicht(s) zu sein. Das spezifisch „Weibliche“ wurde Doane zufolge also nicht nur innerhalb der Psychoanalyse Freuds, sondern auch durch den „male gaze“ (den männlichen Blick) im Erzählfilm als zu große Nähe zu sich selbst bzw. als Überidentifikation mit dem Bild beschrieben. Während der Mann sich in der Kinosituation selbst anschauen und über sich sprechen kann, müsste die Frau erst eine eigene Sprache finden.. Sie muss sich nun zwischen „Masochismus der Über-Identifikation oder [...] Narzissmus, der darin liegt, sich selbst zum Objekt der Begierde zu machen, sich das Bild also auf radikalste Weise anzueignen“²⁴³, entscheiden.

239 Vgl. Doane, Mary A., „Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers“, in: *Weiblichkeit als Maskerade*, Hg. Liliane Weissberg, Frankfurt a. M.: Fischer 1994, S. 66-89, hier: S. 86; (Orig. „Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator“, *Screen* 23/3-4, September/October 1982, S. 74-88).

240 Irigaray, Luce, *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, Berlin: Merve 1979; (Orig. *Ce sexe qui n'en est pas un*), zit. n. Doane, „Film und Maskerade“, S. 73.

241 Cixous, Hélène, „The Laugh of the Medusa“, in: *New French Feminism*, Hg. Elaine Marks/Isabelle de Courtivron, Amherst: Univ. of Massachusetts Press 1980, S. 257, zit. n. Doane, „Film und Maskerade“, S. 73.

242 Doane, „Film und Maskerade“, S. 73.

243 Doane, „Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers“, S. 86.

Das weibliche „Ich“ in *Über Tiere* thematisiert diese Problematik. So heißt es etwa: „Laß o Welt, und trotzdem werde ich immer wieder angesehen. Komisch.“²⁴⁴ Es ist sich also des Blickes bewusst und möchte sich zum Objekt der Begierde dieses Blickes machen. Jedoch wird hier auch eine Klage hörbar, da es für die Frau mit dem Alter zunehmend schwerer wird, sich dieses Bild anzueignen und es zu repräsentieren: „Warum bedienst du dich meiner nicht? Weil du ahnst, daß ich dir wie Sand durch die Finger laufen und eine andre dich besser bedienen würde?“²⁴⁵

Wie Sand durch die Finger zu laufen erinnert an eine Sanduhr und an Vergänglichkeit. Tatsächlich ergibt sich die Interpretation dieser Passage als Rekurs auf die Vergänglichkeit des Körpers erst aus der wiederholten Thematisierung von Zeit, die erst nach und nach klar mit dem weiblichen Körper verknüpft wird.

„Ja, meinetwegen auch auf anschauliche Weise ansehnlich, ich war einmal, aber leider nicht zweimal ansehnlich, bin es aber inzwischen schon wieder nicht mehr, wie Tag und Nacht ist das, auf einmal ist es hell, dann dunkel, dann wieder hell, und irgendwann hört sich auch das auf, also einmal war ich hell, aber wirklich nur meinetwegen![...] Ich bin wie nie gewesen.“²⁴⁶

Nicht mehr schön zu sein wird mit „wie nie gewesen“ sein gleichgesetzt. Die Anrufung des Subjekts als weibliches erfolgt unter anderem durch den Ruf nach Schönheit und Jugendlichkeit. Die Möglichkeit, der Vergänglichkeit etwas entgegenzusetzen und sich beispielsweise die Haare zu färben, wird als Appell an das Subjekt gerichtet. Das dergestalt angerufene weibliche „Ich“ ist sich dessen bewusst und fragt sich: „Warum also ruft man jetzt danach? Und ruft nach einer aktiven attraktiven Verfärbung?“²⁴⁷ Die Anrufung, als Frau schön und jung zu sein, wird mit einem konkreten Mann verbunden, der, so lässt sich schlussfolgern, diese Anrufung gewissermaßen verkörpert, da das weibliche Sprechen in dem Text danach verlangt, von ihm begehrt und geliebt zu werden (um zu

244 Jelinek, „Über Tiere“, S. 25.

245 Jelinek, „Über Tiere“, S. 25.

246 Jelinek, „Über Tiere“, S. 25.

247 Jelinek, „Über Tiere“, S. 25.

existieren). Erst die heterosexuelle Liebe in *Über Tiere* unterwirft das weibliche Sprechen der Anrufung, macht den Imperativ, jung und schön zu sein, zu einem begehrenswerten Ideal, als Bedingung, um geliebt zu werden. Liebe ist für das weibliche „Ich“ also nur erhältlich, wenn es ihm gelingt, das Ideal zu repräsentieren. Eva L. Waniek erklärt in ihren Ausführungen zu dem Begriff der Anrufung des Subjekts bei Judith Butler, dass erst die „Zwangsheterosexualität – so der entsprechende Begriff – [...] jenen Druck [erzeugt], vor dem sich das begehrende Subjekt beugen sollte, ebenso wie es sich im Bezug auf seine geschlechtsspezifische Identität möglichst eindeutig zu verhalten hätte.“²⁴⁸ Ein nicht entsprechendes, queeres Verhalten oder Uneindeutigkeit der Geschlechteridentität kann als „anormal“ angesehen und mit gesellschaftlichen Repressionen sanktioniert werden, wie das Ende von *Über Tiere* zeigt. Jelinek thematisiert Liebe als Produkt der Zwangsheterosexualität, die die Frau dem Mann unterordnet und an der Produktion von Idealen beteiligt ist, die diese Hierarchie unterstützen. Das weibliche „Ich“ in *Über Tiere* bemerkt:

„Die Liebe ist Alles. Die da ist, damit man für den anderen ist? Das ist ist nicht: vorhanden ist. Vereinsmeierei! Alles ist Gegenstand, nur die Liebe soll keiner sein, damit ihre Vertreter keine Arbeit haben? Aber das heißt doch auch: arbeitslos sein.“²⁴⁹

Hier wird die Liebe des Weiteren mit Arbeit bzw. Arbeitslosigkeit kurzgeschlossen. Jelinek verweist damit auf das reproduktive Verhältnis des heterosexuellen Vertrags, in dem die Frau lange Zeit jene war und teilweise immer noch ist, die Erziehungsarbeit, Hausarbeit, Küchenarbeit, Sexarbeit etc. ohne Lohn und in Abhängigkeit von dem lohnarbeitenden Mann verrichtet. Jelinek sagte bereits in einem sehr frühen Interview:

„Meine Arbeit ist ein geradezu fanatisches Beenden der Mythen, ganz im Bartheschen Sinn. Den Dingen ihre Geschichte wieder zu geben oder ihnen die Maske der Unschuldigkeit herunterzureißen. Die Liebe beschreibe ich sehr oft, aber ich beschreibe sie immer als ein Arbeitsverhältnis im ehelichen Vertrag eines Herr-Knecht Verhältnisses.“²⁵⁰

248 Waniek, „Von der Anrufung des Subjekts“, S. 159.

249 Jelinek, „Über Tiere“, S. 23.

250 Maresch, „Elfriede Jelinek: Nichts ist verwirklicht.“, S. 15.

Zwanzig Jahre später und konkret in Bezug auf *Über Tiere* geht es Jelinek immer noch um dieses Herr-Knecht Verhältnis, wie sie in einem schriftlichen Interview erklärt: „Ich glaube (frei nach Barthes), daß der Herr, der sich die Liebesarbeit der Frau aneignet, auch über die Metasprache, also die Sprache der Lüge, gebietet, während die Frau als Liebesarbeiterin nur die Objektsprache zur Verfügung hat, also die Sprache des Arbeiters.“²⁵¹

Indem Jelinek aufzeigt, was es in letzter Konsequenz bedeutet, das Objekt der Begierde werden zu müssen und sich nach dem Blick des Mannes zu richten, zerstört sie auch die Unschuldigkeit des Bildes. Frau werden wird mit jung und schön werden müssen gleichgesetzt und ist damit eine Verdinglichung des Individuums, die Jelinek durch den „ehelichen Vertrag“, also die Zwangsheterosexualität bedingt sieht.

XI. Künstlichkeit gegen den naturalisierenden Schein des Mythos

So problematisch die unreflektierte Übernahme von Roland Barthes' Begriff der Metasprache ist, den er in seinem Konzept der Alltagsmythen entwickelt, da er Christof Leitgeb zufolge Hjelmslevs Modell der „Konnotation“ mit „Metasprache“ verwechselt, so wird mit Barthes' Konzept dennoch auf „eine Hierarchie von ‚Zeichen über Zeichen‘“ aufmerksam gemacht.²⁵² Leitgeb betont, dass es in Barthes' Modell des Alltagsmythos „[n]icht um eine metasprachliche Überformung einer ‚Objektsprache‘ [...], sondern um eine Instrumentalisierung von Konnotationen“ ginge.²⁵³ Diese Instrumentalisierung von Konnotationen wirke am stärksten durch die Naturalisierung ihres Inhaltes, denn „„Natürlich“ wirken Inhalte innerhalb eines konsistenten, selbst nicht thematischen erzählerischen Rahmens, ‚künstlich‘ das Sichtbarwerden

251 Schriftliches Interview mit Elfriede Jelinek, 11. 8. 2013, S. 1.

252 Leitgeb, Christoph, *Barthes' Mythos im Rahmen konkreter Ironie. Literarische Konstruktionen des Eigenen und des Fremden*, München: Wilhelm Fink 2008, S. 163.

253 Leitgeb, *Barthes' Mythos im Rahmen konkreter Ironie*, S. 162.

dieses Rahmens im Rahmenbruch.“²⁵⁴ Jelineks Text ent-naturalisiert das Geschlechterverhältnis, indem er aufzeigt, womit Weiblichkeit und Männlichkeit konnotiert, also mit welchen Bedeutungen diese Begriffe aufgeladen sind. Dabei beansprucht ihr Text keine weitere Deutungshoheit, sondern macht die Inkonsistenz von jedweder zu behauptenden Wirklichkeit deutlich, indem sie aufzeigt, wie veränderbar Bedeutung durch unterschiedliche Rahmung ist. Damit verweist sie nicht nur auf die Konstruiertheit von Bedeutungen, sondern auch auf deren Veränderbarkeit. Jelinek bricht durch das Artifizielle ihrer Kunstsprache mit der vermeintlichen Natürlichkeit der Zwangsheterosexualität, um den „Dingen ihre Geschichte wieder zu geben“²⁵⁵. Ihr Schreiben dreht sich um das Thema Sprache, es ist jedoch kein Schreiben *über* Sprache, im Sinne einer Metasprache, die über Sprache als Untersuchungsgegenstand schreibt, sondern ein Ineinander-Übergehen-Lassen von Schreiben *über* Sprache und literarischer Sprache. Anders formuliert, kann die Form des Textes selbst als Kritik, als ent-mythologisierendes Verfahren verstanden werden. Naturalisierte Diskurse treten so als „bestimmte Kombination von Codes und damit als ein Artefakt, als etwas Künstliches oder Kunstvolles“²⁵⁶ auf. Dieses entmythologisierende Verfahren soll eine Gegenstrategie zu dem hegemonialen Diskurs darstellen, der „Geschichte“ und „Natur“ unter dem Anschein logischer Konsequenz verwechselt.“²⁵⁷

Leitgeb zufolge ginge es Roland Barthes um das Zulassen von Pluralität in der Interpretation. Dafür „muss zunächst ein mythischer Schein ‚natürlicher‘ Einsinnigkeit zerstört werden, welchen die Denotation im Text erzeugt“²⁵⁸.

Dieser Theorie nach, gehen dem Verständnis von Texten selbst bereits andere Texte voraus, denn „[a]uch der Leser gehört zum Universum der Texte, ‚ist selber schon eine Pluralität anderer Texte, unendlicher Codes,

254 Leitgeb, *Barthes' Mythos im Rahmen konkreter Ironie*, S. 157.

255 Maresch, „Elfriede Jelinek: Nichts ist verwirklicht.“, S. 15.

256 Ette, Ottmar, *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*, Frankf. a. M.: Suhrkamp 1998, S. 317, zit. n. Leitgeb, *Barthes' Mythos im Rahmen konkreter Ironie*, S. 157f.

257 Leitgeb, *Barthes' Mythos im Rahmen konkreter Ironie*, S. 157.

258 Leitgeb, *Barthes' Mythos im Rahmen konkreter Ironie*, S. 159.

[...] so daß [s]eine Subjektivität letztlich etwas von der Allgemeinheit von Stereotypen hat.“²⁵⁹ Das heißt, dass selbst das subjektive Textverständnis bereits von Konventionen, wie etwas zu verstehen sei, geprägt ist. Hier zeigt sich die Parallele zu Jelineks Vorgehen, das Eindeutigkeit und Linearität als Schein eines natürlichen Kerns von Bedeutung versteht. Durch das Einbeziehen von unterschiedlichen Texten und die Eröffnung von Assoziationsräumen wird die Pluralität der Interpretation innerhalb des Textes und auch bei den Lesenden zugelassen. Diese Entnaturalisierung von Bedeutung dekonstruiert den mythologisierenden Schein. Auch bei ihr gilt, analog zu Roland Barthes: „Der Text ist in keiner geschlossenen Perspektive mehr beherrschbar.“²⁶⁰

XI.1 Kein Sein hinter dem Scheinen

Die erzählerische Perspektive oder die Perspektive einer abgeschlossenen Figur als konsistenz-verleihender Rahmen wird zugunsten einer Pluralität der Interpretation aufgelöst und wirkt somit gegen den mythologisierenden Schein. Der herrschende Diskurs (d.i. in *Über Tiere* der männliche Diskurs) wird als *beherrschende* Perspektive offengelegt (vgl. die Ausführungen zum „male gaze“ in Kapitel X. „Körper-Perspektiven: Der Blick und das Objekt der Begierde“), um ihm seine vermeintliche Natürlichkeit abzusprechen.

Des Weiteren wird der hegemoniale Diskurs selbst durch eine Radikalisierung seiner Wirkungsweise instrumentalisiert und von einer künstlerisch-künstlichen Sprache parasitär befallen. Dadurch wird die Künstlichkeit dieses Diskurses offengelegt, ohne seine verdinglichende und verschleiernde Wirkungsweise mit einer ebenso essentialistisch gedachten Bedeutung zu wiederholen. Vielmehr wird die Herrschaft der Eindeutigkeit und die Definitionsmacht dieser Strategie von einem multiperspektivischen

259 Barthes, Roland, *S/Z*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 13, zit. n. Leitgeb, *Barthes' Mythos im Rahmen konkreter Ironie*, S. 160.

260 Leitgeb, *Barthes' Mythos im Rahmen konkreter Ironie*, S. 160.

Oszillieren zwischen Bedeutungen und möglichen Bedeutungen, zwischen stereotypen Bedeutungsverkrustungen, und dem (noch) Nicht-Festgelegten zersetzt. Das öffnet den Text für freie Assoziationen und verweist zugleich auf die Instrumentalisierung von Konnotationen. Somit wird Wahrnehmung sowohl als „Produkt“, als auch als Produzent der symbolischen Ordnung erfahrbar, und Bedeutung wird damit als inkonsistenter Machtindex ausgewiesen.

Gleich zu Beginn von *Über Tiere* verweist der Text auf sich selbst als vor vielen Jahren anders gewesener.²⁶¹ Er selbst ist Wiederholung und hat eine Geschichte. Seine Bedeutung ist nicht festgelegt, sondern veränderbar. Nichts ist mehr sicher, alles ist Schein, und damit unterschieden von dem mythologisierenden Schein. Das Stück beginnt folgendermaßen:

„Lieben ist eine bestimmte Art von Angewiesensein, mein sonderbarer Herr. Ich habe Ihnen schon einmal geschrieben, vor Jahren, und den FÜHRERSCHEIN für mich in die Hand gedrückt. Sie haben Das Papier damals nicht genommen, weggeschmissen, bevor noch der Stempel trocken war [...].“²⁶²

In dem obigen Zitat wird auf den Text *Begierde & Fahrerlaubnis (eine Pornographie)*, der bereits 1986 entstand, angespielt und eine, im Verlaufe des Stückes immer wieder auftauchende Auseinandersetzung der Autorin mit ihrem Werk und mit der Position der alternden Frau, aufgemacht. Ein paar Zeilen weiter wird die Furcht geäußert, dass sich die Verweigerung der Annahme des Führerscheins wiederholen könnte: „ich fürchte, Sie werden ihn auch diesmal nicht nehmen, Ihren Fahrschein, ich meine Führerschein.“²⁶³ Gleich darauf will das sprechende „Ich“ den „Schein“ verweigern: „Ich lasse es mir trotzdem nicht nehmen, ihn Ihnen zu verweigern, diesen Schein.“²⁶⁴ Die Konsequenz davon ist, dass dem sprechenden „Ich“ nicht seine Existenz, sondern sein Scheinen genommen

261 „Ich habe Ihnen schon einmal geschrieben, vor Jahren, und den FÜHRERSCHEIN für mich in die Hand gedrückt.“ Dies ist eine Anspielung auf den bereits 1986 veröffentlichten Text *Begierde & Fahrerlaubnis (eine Pornographie)*; Jelinek, „Über Tiere“, S. 9.

262 Jelinek, „Über Tiere“, S. 9.

263 Jelinek, „Über Tiere“, S. 9.

264 Jelinek, „Über Tiere“, S. 9

wird: „So, dafür haben Sie mir jetzt anscheinend mein Scheinen weggenommen.“²⁶⁵ Die Reaktion auf die Verweigerung des Scheins wird in diesem Moment erst bemerkt und das auch nur „anscheinend“. Daraus wird geschlussfolgert: „Schein muß weg, so oder so. Aber so nicht!“²⁶⁶ „Schein“ hat hier eine Vielzahl von Bedeutungen: Fahr- bzw. Führerschein; das Scheinen einer Person, so oder so zu sein; oder die scheinhafte Existenz der Frau. Liebe wird als eine „bestimmte Art von Angewiesensein“²⁶⁷ definiert, woraus sich ableiten lässt, dass jemandem den Führerschein für sich zu geben als Kontrollabgabe verstanden werden kann. In Anschluss an Jelineks Lektüre von Roland Barthes, lässt sich in der Aussage „Schein muss weg“ die Assoziation herstellen, dass der mythische Schein weg müsse. Die Aussagen über Liebe als Abhängigkeitsverhältnis werden gegen „den schönen Schein“ der romantischen Liebe gesetzt.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der Text *Über Tiere* den an den Rand der Existenz gedrängten weiblichen Sprechcorpus (eine Multitude von Körpern) als einen, den männlichen Diskurs zersetzenden Körper auftreten lässt, indem das sprechende „Ich“ sich gegen die, von der symbolischen Ordnung geleistete Fixierung wendet. Der Herrschaftsdiskurs wird in all seiner Künstlichkeit offengelegt und so kann keine Subjektivierung bzw. Identifikation mit den von diesem Diskurs angerufenen Identitäten mehr stattfinden. Das ästhetische Verfahren des Textes funktioniert so, dass die Künstlichkeit der Sprache gegen den „schönen Schein“ gesetzt wird, um naturalisierende Effekte zu destruieren. Die Trennung zwischen Repräsentation und Realität sowie Realität und Theatralität ist hier nicht mehr gegeben.

265 Jelinek, „Über Tiere“, S. 9

266 Jelinek, „Über Tiere“, S. 9.

267 Jelinek, „Über Tiere“, S. 9.

XII. Die Norm als Leerstelle, Scheitern der Anrufung

Judith Butler zufolge gibt es

„kein Subjekt vor seinen Konstruktionen, und genauso wenig ist das Subjekt von seinen Konstruktionen festgelegt. [...] Es ist der Raum dieser Ambivalenz, der die Möglichkeit eröffnet, die gleichen Bestimmungen umzuarbeiten, in denen sich die Subjektivierung vollzieht – und in ihrem Vollzug scheitert.“²⁶⁸

Demnach kann im Scheitern, in der „Gender-Ideologie“ komplett aufzugehen, die Möglichkeit zu deren Veränderung liegen. Das Subjekt kann Butler zufolge als performative Praxis aufgefasst werden, als Materialisierung von Möglichkeiten. Die Macht, die es reguliert, ist Michel Foucault zufolge eher produktiv als prohibitiv und funktioniert auf der Ebene sozialer Praktiken. In *Überwachen und Strafen* (1975)²⁶⁹ und *Der Wille zum Wissen* (1976)²⁷⁰ entwickelt Foucault einen Machtbegriff, der durch diskursive wie auch nicht-diskursive Praktiken produktiv wirkt. Neben den normalisierenden Techniken von Disziplinierung und Regulierung führt Foucault den Begriff der Pastoralmacht ein:

„Erst die Integration der den neuen christlichen Institutionen entstammenden Machttechnik der Pastoralmacht - eine Art des *gouvernement*, die politische Führung als Führung der Seelen artikuliert -, die im modernen Staat strategisch und effektiv miteinander verknüpft sind, ermöglicht den individualisierend und totalisierend verfahrenen Zugriff der Macht auf die Einzelnen und die Bevölkerung.“²⁷¹

Dies greift Butler auf und ergänzt, dass Macht daher performativ wirke und

²⁶⁸ Butler, *Körper von Gewicht*, S. 177.

²⁶⁹ Foucault, Michel, *Überwachen und Strafe. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankf. a. M.: Suhrkamp 1976; (Orig. *Surveiller et punir* 1975).

²⁷⁰ Foucault, Michel, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit, Bd.1*, Frankf. a. M.: Suhrkamp 1983; (Orig. *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, Gallimard 1976).

²⁷¹ Hark, Sabine, „deviante Subjekte. Normalisierung und Subjektformierung“, in: *Normalität und Abweichung: Studien zur Theorie und Geschichte der Normalisierungsgesellschaft*, Hg. Herbert Mertens/Werner Sohn, Opladen/ Wiesbaden: Westdt. Verl. 1999, S. 65-106, hier: S. S. 74f.

auf der Ebene der „Mikrophysik“²⁷² auch verändert werden kann. Damit liege genau in den alltäglichen Praktiken die Möglichkeit zur Veränderung der regulierenden Machtverhältnisse. Das Scheitern der Anrufung bzw. das Scheitern, die Ideale zu realisieren, muss nicht zwangsweise fatale Folgen haben, sondern kann zu einer Umwertung der Werte führen (siehe Rosa Parks).

In *Über Tiere* wird das Ringen mit den Anrufungen und den Idealen, mit denen das weibliche Subjekt sich konfrontiert sieht, thematisiert. Das sprechende „Ich“ fragt im ersten Teil: „Was ist es, das jetzt Standard geworden ist, den jetzt alle, jede auf ihrem Standard, mehr oder weniger machen müssen?!“²⁷³ Das weibliche „Ich“

„sitiert sich selbst und die anderen Mitbewerberinnen in solchen [normalistischen symbolischen, Anm. G. H.] Landschaften, vergleicht die eigene Position imaginär mit der der anderen, und versucht, sein Handeln an den möglichen, richtigen Standards zu messen und gemäß diesen zu adjustieren.“²⁷⁴

Das Ideal, das es zu erreichen gilt, ist nicht ganz klar. Dieses zu definieren liegt nicht bei dem weiblichen „Ich“, sondern es wird von der männlichen Sprache definiert:

„Du bist sicher keine Spitze. Diese Leute erwarten sehr groß, sehr schlank, sehr gutes Englisch und im Bett perfekt im Bett perfekt. Dann ist es kein Problem kein Problem. Du hast zumindest 6 Kilo zuviel zuviel zuviel. Wer zuviel Gewicht hat – keine Chance. Wer kein Gewicht hat, keine Chance. Wer keine Chance hat, hat kein Gewicht.“²⁷⁵

Die Normierung des Körpers durch offenbar klare Vorstellungen des optimalen Gewichtes – „zumindest sechs Kilo zuviel“²⁷⁶ – wird durch die

272 Siehe: Foucault, Michel, *Mikrophysik der Macht: über Strafrecht, Psychiatrie und Medizin*, Berlin: Merve 1976.

273 Jelinek, „Über Tiere“, S. 15.

274 Hark, Sabine, „deviante Subjekte. Normalisierung und Subjektformierung“, S. 67.

275 Jelinek, „Über Tiere“, S. 43.

276 Jelinek, „Über Tiere“, S. 43.

letzten zwei Sätze dieser Passage kommentiert, in denen es heißt, dass jemand ohne Gewicht keine Chance hat. Kein Gewicht zu haben ist hier im übertragenen Sinne zu verstehen, nämlich von Relevanz zu sein und eine Stimme zu haben. Seiner Ohnmacht ist sich das weibliche „Ich“ bewusst: „Es ist ja nicht so, daß ich noch einen Willen hatte, daß ich noch irgendeine Funktion in meiner Umwelt gehabt hätte als die, was von dir gewünscht würde.“²⁷⁷ Hier wird deutlich, wie die normierende Macht auf der Ebene der Mikrophysik wirkt und den körperlichen Umfang definiert. Die Anforderungen („sehr groß, sehr schlank, sehr gutes Englisch und im Bett perfekt“²⁷⁸) umzusetzen, wird in *Über Tiere* nicht nur als Zwang innerhalb des Frauenhandelsringes dargestellt, sondern auch das weibliche „Ich“ des ersten Teiles sucht nach jenen Normen, die es zu erfüllen gilt, um begehrt zu werden.

Paula-Irene Villa zufolge ist das Butler'sche Subjekt zwar als ein durch Macht unterworfenen und nicht frei wählendes zu verstehen, jedoch kann „an solchen Schnittpunkten, wo der Diskurs sich erneuert“²⁷⁹ Kritik und Subversion stattfinden. Diese Erneuerung geschieht im Wiederholen und Zitieren des, das Subjekt konstituierenden Diskurses, mit einer Differenz zu diesem. „Das ‚postsouveräne Subjekt‘ [...], das also um seine bzw. ihre Abhängigkeit und Verstricktheit mit herrschaftsförmigen Diskursstrukturen weiß, agiert im Spannungsfeld von diskursiver Konstitution und sprachlicher Reiteration.“²⁸⁰ Das weibliche „Ich“ in *Über Tiere* befindet sich in genau diesem Spannungsfeld, da es um seine Abhängigkeit weiß, sich diskursiv konstituiert und dabei eine Reiteration erwirkt. Der Jelineksche Text stellt einen Versuch dar, innerhalb dieser „herrschaftsförmigen

277 Jelinek, „Über Tiere“, S. 16.

278 Jelinek, „Über Tiere“, S. 43.

279 Butler, Judith, „Für ein sogfältiges Leben,“ in: *Der Streit um die Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*, Hg. Seyla Benhabib [u.a.], Frankf. a. M.: S. Fischer 1993, S. 122-132, hier S. 125; zit. n. Villa, Paula-Irene, „(De)Konstruktion und Diskurs-Genealogie. Zentrale Aspekte in Butlers Arbeiten. Es ist (nicht) alles Text: Diskurstheorie“, in: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung: Theorie, Methoden, Empirie*, Hg. Ruth Becker/Beate Kortendiek, Wiesbaden: VS/Springer³ 2010, S. 146-157, hier: S. 152.

280 Villa, „(De)Konstruktion und Diskurs-Genealogie.“, S. 152.

Diskursstrukturen“ zu handeln – nämlich zu sprechen – als Akt oder Performance von der Möglichkeit von Handlungsfähigkeit. Dieses Sprechen unterwandert aber den Prozess der Subjektivierung durch die Pluralisierung und Verschiebung der Ich-Position.

Jene Diskursstrukturen, die zunächst über den Namen an das Subjekt geknüpft werden, und die dieses Subjekt in seiner Konstitution wiederholend materialisiert – „Dein Name ist XX, werde ein Mädchen, werde schön“ etc. – können nach Gilles Deleuze als Bestimmung zur Ähnlichkeit verstanden werden:

„Aber das Gesetz bestimmt nur die Ähnlichkeit der ihm unterworfenen Subjekte und deren Äquivalenz mit Termen, die es bezeichnet. [...] Als leere Form der Differenz, als invariable Form der Variation nötigt das Gesetz seine Subjekte dazu, das Gesetz nur um den Preis ihrer eigenen Veränderung zu illustrieren.“²⁸¹

So ist auch das weibliche „Ich“ durch die Anrufung „werde schön“ genötigt, seine Differenz zu der Norm mit beispielsweise einer „aktiven attraktiven Verfärbung“²⁸² der Haare zu vertuschen und sich zu verändern. Über die Norm und sein Verhältnis dazu sagt es: „Man richtet sich nach einer fremden Labilität, die sich mal hierhin und mal dorthin dreht, als ob das eine neue spezifische Verkehrsform wäre.“²⁸³ Diese fremde Labilität, nach der „man“ sich richtet, kann als Durchschnittswert verstanden werden, der nur durch eine zu große Abweichung davon erkennbar wird.

„Man gehört dazu, insofern man nicht zu weit um diesen Durchschnittswert streut. Aber: weil niemand jemals tatsächlich Durchschnitt ist - Otto Normalverbraucher ist eben eine statistische Durchschnittsgröße und keine Person -, ist niemand jemals vollständig normal. Niemand kann also jemals sicher sein, sicher (i. S. von normal) zu sein.“²⁸⁴

281 Deleuze, Gilles, *Differenz und Wiederholung*, München: Fink 1992; (Orig. *Différence et répétition*, Paris: Presses Universitaires de France 1968), S. 16.

282 Jelinek, „Über Tiere“, S. 25.

283 Jelinek, „Über Tiere“, S. 12.

284 Hark, „deviante Subjekte. Normalisierung und Subjektformierung“, S. 74.

Da aber alle daran scheitern, „normal“ zu sein, ist genau dieses Scheitern der Verweis auf die Leerstelle, die Variable, die die Norm ist und zugleich liegt im Scheitern die Möglichkeit zur Veränderung der Norm. „Die Norm selbst bleibt Leerstelle; sie lebt davon, dass sie im Kern gerade nicht definiert ist, dass eben die Grenze zwischen Normalen und Anormalem beliebig verschiebbar ist.“²⁸⁵ Die Norm kann als verhandelbare Grenze zwischen dem, was als normal und was als anormal bezeichnet wird, verstanden werden – als politischer Verhandlungsort. Sie ist damit, wie mit Butler gezeigt wurde, sowohl kontingent als auch konstitutiv für das Subjekt. Was sie ein- und ausschließt ist veränderbar. Die Grenze zwischen Normal und Anormal als Leerstelle zu denken, bedeutet auch, sie als umkämpften Ort der Macht zu verstehen, an dem Normen und Maßstäbe errichtet werden, die einen Sinn und eine Einheit unter Verweis auf eine allgemeine Gültigkeit herstellen, welche die Leerstelle zu verdecken suchen. Um diese allgemeine Gültigkeit zu dekonstruieren, beschreibt Jean-Luc Nancy die Leerstelle als „alles in allem keine negative Aussage [...]“. Es ist die Bejahung selbst des Sinnes²⁸⁶, und Sinn versteht er als Verweis, wobei es „keinen letzten Verweis für das Netz der Verweise der Welt [gibt], und also gibt es keinen (letzten) Sinn des Sinnes oder der Sinne.“²⁸⁷

Anhand der oben zitierten Passage aus *Über Tiere* wird ebenso deutlich, dass Geschlechteridentität in dem Stück als ein wiederholender Akt der Verkörperung von soziokulturellen Bedeutungen aufzufassen ist, denn „[m]an richtet sich ununterbrochen“²⁸⁸. Somit wird die Verdinglichung des Körpers als Substanz, von der Bedeutung ausgeht, dekonstruiert und der Körper erscheint als historisches, veränderbares Konstrukt. Deleuze zufolge ist „[d]ie Wiederholung [...] in jeder Hinsicht Überschreitung. Sie stellt das Gesetz in Frage, sie denunziert dessen nominalen oder allgemeinen

285 Hark, „deviante Subjekte. Normalisierung und Subjektformierung.“, S. 77.

286 Nancy, Jean-Luc, *Die Anbetung. Dekonstruktion des Christentums 2*, Zürich: diaphanes 2012, S. 22; (Orig. *L'Adoration [Déconstruction du christianisme, 2]*, Paris: Galilée 2010).

287 Nancy, *Die Anbetung*, S. 22.

288 Jelinek, „Über Tiere“, S. 12.

Charakter²⁸⁹. Der Jelineksche Text kann als eine solche Wiederholung, die das Gesetz in Frage stellt, verstanden werden. „Die Entnaturalisierung des biologischen Geschlechts“²⁹⁰, die der Text damit leistet, bedeutet aber nicht, dass eine verändernde Reiteration der hegemonischen Inferiorisierung weiblicher Geschlechtsidentität stattfinden muss. Zwar ist jedes Sprechen ein Wiederholen bestehender diskursiver Bedeutungskonventionen, aber eben immer auch different dazu – eine Reiteration – die bestätigend oder unterwandernd wirken kann. *Über Tiere* wiederholt den normativen binären Geschlechter-Rahmen durch das Inszenieren von weiblichem und männlichem Sprechen und zeigt durch das Ende, dass die Entnaturalisierung dieses Rahmens tödliche Konsequenzen haben kann.

XIII. Theater als Verweigerung

In *Körper von Gewicht* beschreibt Judith Butler anhand von Queer-Politik, wie das theatralische Ausagieren – „acting out“ – jener verletzenden Diskurse, welche marginalisierte Identitäten konstituieren, einen möglichen Widerstand darstellen kann.²⁹¹ Das übertriebene Zitieren und Wiederholen jener Verletzungen und Verwerflichmachungen ist demnach subversiv theatralisch. Geschlechternormen, so schreibt sie,

„[erzwingen] eine bestimmte ‚Zitierung‘ [...], damit ein lebensstüchtiges Subjekt erzeugt wird. Und genau in bezug [sic!] auf eine solche zwingende Zitatförmigkeit muß auch die Theatralität der sozialen Geschlechtsidentität erklärt werden. In der queer-Politik [...] interpretieren wir eine resignifizierende Praxis [...]. Diese Art von Zitierung wird in dem Maße als *theatralische* Zitierung in Erscheinung treten, in dem sie die diskursive Konvention *nachahmt und übertreibt*, die sie zudem auch *umkehrt*. Die übertriebene Geste ist entscheidend für die Bloßstellung des homosexuellenfeindlichen ‚Gesetzes‘, das die Begriffe seiner eigenen verwerflich machenden Strategien nicht mehr kontrollieren kann.“²⁹²

289 Deleuze, Gilles, *Differenz und Wiederholung*, München: Fink 1992; (Orig. *Différence et répétition*, Paris: Presses Universitaires de France 1968), S. 17.

290 Butler, *Körper von Gewicht*, S. 188.

291 Vgl. Butler, *Körper von Gewicht*, S. 320.

292 Butler, *Körper von Gewicht*, S. 319.

Mit theatralisch ist hier die übertriebene Nachahmung oder Zitierung gemeint, jedoch nicht die Nachahmung einer biologisch fundierten Geschlechtsidentität, sondern die Nachahmung von der diskursiven Konvention. Diese Nachahmung ist Butler zufolge zwingend, da sonst kein lebensstüchtiges Subjekt entstehen kann. Gilles Deleuze dachte diese Idee radikal zu Ende, indem er von einem phänomenologischen Standpunkt aus versuchte, die Welt nicht durch normative Konzepte zu erklären (wie die Idee eines rationalen, autonomen Subjekts als Grundbedingung hinzunehmen), sondern, Erscheinungen ohne Ursprung von etwas zu denken. Hierfür setzte er dem Begriff des Phänomens (d.h. eine Erscheinung von etwas) den Begriff des Simulacrums entgegen. Deleuze zufolge kann alles Leben, selbst der kleinste Organismus, als „Ereignis von Simulation oder Interaktion von Erscheinungen“²⁹³ verstanden werden – also als Interaktion von Simulacra. Diese sind Erscheinungen in sich selbst, im Gegensatz zu Phänomenen, welche Erscheinungen von etwas sind. Vielmehr kreiert sich alles Leben durch Bilder, die jedoch nicht Abbilder sondern nur Bilder sind.²⁹⁴ Die Figur des ursprungslosen Simulacrums finden wir auch im Jelinekschen Theater wieder, für das sie konstatiert:

Theater darf es nicht mehr geben.[...] Die Bühnenmenschen treten nicht auf, weil sie etwas sind, sondern weil das Nebensächliche an ihnen zu ihrer eigentlichen Identität wird. Ihr Herumfuchteln, ihre plumpen, verwaschenen Aussagen, von Uneinsichtigen in ihre Mäuler gestopft, ihre Lügen, nur daran kann man sie voneinander unterscheiden. Ja, sie treten an die Stelle der Personen, die sie darstellen sollen und werden zum Ornament, zu Darstellern von Darstellern, in endloser Kette, und das Ornament wird auf der Bühne das Eigentliche. Und das Eigentliche wird, Platz! Zurück!, zur Zierde, zum Effekt. Ohne sich um die Wirklichkeit zu kümmern, wird der Effekt zur Realität. Die Schauspieler bedeuten sich selbst und werden durch sich definiert.²⁹⁵

Das bedeutet, dass es im Entstehen der theatralen Situation kein Außerhalb derselben geben soll. Die Situation ist kein Phänomen von etwas, sondern

293 Colebrook, Claire, *Gilles Deleuze*, London [u.a.]: Routledge/Taylor & Francis e-Library 2002, S. 6.

294 Colebrook, Claire, *Gilles Deleuze*, London [u.a.]: Routledge/Taylor & Francis e-Library 2002, S. 6.

295 Jelinek, „Ich möchte seicht sein“.

Simulacrum. Die Schauspieler_innen sollen nicht auf eine Identität außerhalb dieser Situation verweisen, sondern sie konstituieren sich in ihr, wobei es eine symbolische Ordnung gibt, die bereits vor den Bühnenmenschen da war. Sie „bedeuten sich selbst und werden durch sich definiert“²⁹⁶, wobei ihre Aussagen nicht die ihren sind, sondern von anderen „in ihre Mäuler gestopft“²⁹⁷ wurden. Jelinek verlangt hier nach Performer_innen im Gegensatz zu repräsentierenden Darsteller_innen. Der Effekt ist die Realität, die Bühnenmenschen *sind* nicht einfach, sondern sie *werden* erst durch die Performance, da sie Aufführende und Ausführende zugleich sind. Und sie *werden* zu etwas Nebensächlichem, wie Jelinek schreibt, das ich hier in Anlehnung an Gilles Deleuze *minoritär* nennen möchte (darauf wird im folgenden Kapitel „XIII.1 Minoritär-Werden und kleines Theater“ genauer eingegangen). Dass sie zu „Darstellern von Darstellern“ werden, möchte ich des Weiteren mit Butlers These der „Theatralität der sozialen Geschlechtsidentität“²⁹⁸, also der „zwingenden Zitatförmigkeit“²⁹⁹ kurzschließen, die den Prozess der Subjektivierung voraussetzt. Geschlechtsidentität kann als dieser Jelineksche „Bühnenmensch“ verstanden werden, der einerseits als Simulacrum auf keine zugrundeliegende Identität verweist als auf die, die er durch das Darstellen von Darstellen hervorbringt, und andererseits ist dieses Darstellen immer eine Zitierung von jenen Normen und Möglichkeiten, die ihn als Subjekt hervorbringen.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Möglichkeit der Umkehrung der diskursiven Konvention in der theatralischen, übertriebenen Nachahmung der Konvention verortet werden kann. In *Über Tiere* wird die diskursive Konvention im Text selbst in Szene gesetzt und damit übertrieben zitiert. Des Weiteren ist die Darstellung des binären Geschlechtersystems und die daran geknüpfte Idealisierung der heterosexuellen Liebe in

296 Jelinek, „Ich möchte seicht sein“.

297 Jelinek, „Ich möchte seicht sein“.

298 Butler, *Körper von Gewicht*, S. 319.

299 Butler, *Körper von Gewicht*, S. 319.

Über Tiere dahingehend eine Wiederholung oder Zitierung eines Gewaltdiskurses, als die heterosexuelle Liebe als System der Unterdrückung in der krassen Ausformung des Frauenhandels aufzeigt wird. Die verletzenden Reden der Frauenhändler_innen gehen über einzelne sprechende Subjekte hinaus und sind somit als sexistische Rede in der diskursiv hervorgebrachten symbolischen Ordnung verortet. Durch das theatralische Nachahmen der sexistischen Rede wird die diskursive Konvention, die dieser Rede zugrunde liegt, ausgestellt und für Kritik geöffnet. Diese als subversiv zu bezeichnende Überhöhung ist möglich, da das dieser Rede zugrundeliegende Gesetz „die Begriffe seiner eigenen verwerflich machenden Strategien nicht mehr kontrollieren kann.“³⁰⁰

Dass auch das monologisierende weibliche „Ich“ diese Konventionen zitiert, verweist darauf, dass jede Identität, die aus diesen Bestimmungen hervorgeht, die Macht aufrechterhält die sie zudem performativ wiederholt. Gleichzeitig ist das beredte Wiederholen der unterdrückenden Machtdiskurse bei Jelinek eine theatralische Aneignung der Begriffe des Gesetzes und ruft eine Krise in der Repräsentation hervor.

Daraus ergibt sich eine neue Fragestellung: Wie kann das Theater ebenso eine subversive Aneignung und Umformung der herrschenden Diskurse leisten? Was für ein Theater ist hier gefordert, um die repressiven Machtdiskurse theatralisch zu zitieren und dadurch bloßzustellen und zu verändern? An dieser Stelle möchte ich auf Gilles Deleuze zurückgreifen, der ein Theater zu denken versuchte, in dem sich die Performer_innen im Modus des Simulacrums performativ konstituieren, um die vermeintliche Natürlichkeit der Geschlechtsidentität zu denormalisieren und das normierende Denken der Identität zu transformieren. Damit soll ein Horizont von Möglichkeiten eröffnet werden, der jene marginalisierten Möglichkeiten stärkt, die von den dominanten Diskursen als konstitutives Außen hervorgebracht wurden. Claire Colebrook stellt die deleuzianische Frage: „Why should we accept conventions, norms? What stops us from creating new values, desires, images of what it is to be and think?“

300 Butler, *Körper von Gewicht*, S. 319.

Gilles Deleuze und Felix Guattari entwarfen in *Anti-Ödipus* den Begriff der „Schizoanalyse“, der für eine Denkbewegung steht, die sich von einem auf Identität und Rationalität beruhenden Subjektbegriff abwendet, um neue Verbindungen zu ermöglichen und um „with the voices of those traditionally deemed to be at the margins of reason, such as women“³⁰¹ zu „spielen“. Um neue Werte, Begehren, etc. zu kreieren, führt Deleuze das Konzept der Wiederholung und der Differenz ein, welches seine gesamte Arbeit durchzieht. Zu wiederholen bedeutet in diesem Denken zu erneuern.

XIII.1 Minoritär-Werden und kleines Theater

Gilles Deleuze behandelt in *Ein Manifest weniger* das Konzept einer „kontrasignifikanten Theaterpragmatik“³⁰² anhand der Analyse von Carmelo Benes Theaterarbeiten. Dieser erschaffe ein Theater, „das aufhört, ‚Repräsentation‘ zu sein, während gleichzeitig der Schauspieler aufhört, Schauspieler zu sein.“³⁰³ In der „Kohärenz des behandelten Gegenstandes“ und der „Kohärenz der Repräsentation auf der Bühne“ sieht er die „Macht dessen, was repräsentiert wird, und die Macht des Theaters selbst“.³⁰⁴ Ein anti-repräsentatives, kritisches Theater wäre demnach ein Theater, das sich der Repräsentation von Macht entzieht und damit auch seine eigene spezifische Macht aufgibt. Es wäre stattdessen ein Theater der Konstitution, in dem es um „die Konstitution einer Figur auf der Bühne“ ginge, ohne dass diese ein „Ich“ behaupten würde.³⁰⁵ Die daraus folgende Konsequenz ist,

301 Colebrook, *Gilles Deleuze*, S. 17.

302 Diesen Begriff habe ich von dem Seminar „Performative Fluchtlinien. Butler, Deleuze und das Theater“, WS 2011/12, Theater-, Film- und Medienwissenschaften, Universität Wien, mit Gini Müller übernommen, jedoch in der Literatur nicht ausfindig machen können.

303 Deleuze, Gilles, „Ein Manifest weniger“, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Hg. Karlheinz Barck [u.a.], Leipzig: Reclam 1993⁵, S. 379-405, hier: S. 382f.

304 Deleuze, „Ein Manifest weniger“, S. 382.

305 Deleuze, „Ein Manifest weniger“, S. 379f.

dass in diesem konstituierenden Theater auch keine Urheber_innenschaft im Sinne von Autor_innen oder Regisseur_innen beansprucht werden kann, da ein solches Theater keine Ursprünglichkeit oder Vergangenheit und auch keine Zukunft kennt, sondern nur ein „Werden [durch das es] mit anderen Zeiten und Räumen kommuniziert“³⁰⁶. Diese Potentialität *anders zu werden* sieht Deleuze in einem „minoritären“, „kleinen“ Theater, welches sich gegen das Zur-„Größe“-Erhobene, Normalisierte wehrt. Der Begriff mineur (dt. klein) steht majeur (groß) gegenüber. Deleuze unterscheidet nicht nur große von kleinen Sprachen, wobei groß für ihn jene Sprachen der Macht (wie z.B. imperialistische Sprachen) sind: Vielmehr geht es um die Gebrauchsweise ein und derselben Sprache. Eine kleine Sprache bezeichnet also nicht nur die Sprache selbst (wie zum Beispiel die Alltagssprache im Gegensatz zur Hochsprache), sondern vielmehr den Sprachgebrauch jener Minderheiten, welche die große Sprache der Macht einer kontinuierlichen Variation unterziehen. Das „Black English“ ist demnach eine minoritäre Gebrauchsweise des Englischen.³⁰⁷ „Eine kleine Sprache enthält nur ein Minimum struktureller Konstanten und Homogenitäten“³⁰⁸, sie enthält aber dennoch eine gewisse Kontinuität durch ihre stete Variation oder Umfärbung eben jener großen Sprache. Elfriede Jelineks „Kunst Sprache“ kann als eine solche minoritäre Gebrauchsweise der hegemonialen, männlichen Sprache, verstanden werden, welche sie einer Variation unterzieht.

306 Deleuze, „Ein Manifest weniger“, S. 384.

307 Vgl. Deleuze, „Ein Manifest weniger“, S. 387f.

308 Deleuze, „Ein Manifest weniger“, S. 387.

XIII.1.1 Amputation der Machtelemente

Der Anspruch auf Homogenität etabliert Deleuze zufolge einen majoritären Sprachgebrauch und erhält damit „die Sprache als Machtverhältnis und Machtindex“³⁰⁹. Wird jedoch dieser sprachliche Index von Macht einer Variation unterzogen, kann „ein der Sprache zutiefst innewohnendes schöpferisches Vermögen“ freigesetzt werden, was Deleuze als „Theater“ der Sprache bezeichnet.³¹⁰ Dies kann als die performative Kraft der Sprache verstanden werden, die durch die Einführung einer Differenz in der Wiederholung oder Zitierung die Produktivität von Macht nutzen und den Diskurs transformieren kann. Der „vollständige kritische Eingriff“ des Theaters wäre Deleuze zufolge jener des variierenden Sprachgebrauchs: „zweisprachig sein, *aber* in ein- und derselben Sprache, ein Fremder sein, *aber* in der eigenen Sprache stottern, *aber* so, dass die Sprache selbst zu stottern beginnt und nicht nur das Sprechen.“³¹¹ Des Weiteren müsse die Geschichte als „Zeitindex der Macht“ und die Struktur als dessen „synchrone[r] Index“ gestrichen und überhaupt jene Elemente der Invariation und Konstanz „amputiert“ werden.³¹² Das bedeutet, dass der Text als „Herrschaft der Sprache über das Sprechen“, sowie der Dialog, der „Machtelemente in das Sprechen hinein [trägt]“, eliminiert werden müssen.³¹³

Elfriede Jelinek ist eine Fremde in der patriarchalen Sprache, welche aber auch die ihre ist. Durch ein mimetisch-verfremdendes Verfahren gelangt sie zitierend zu einer parodistischen Übertreibung. Als parodistisch kann ihr Verfahren deshalb bezeichnet werden, weil die Parodie über das Mimetische hinausgeht, da sie eine Verzerrung des Originals darstellt, welches sie zur

309 Deleuze, „Ein Manifest weniger“, S. 388.

310 Deleuze, „Ein Manifest weniger“, S. 388.

311 Deleuze, „Ein Manifest weniger“, S. 391.

312 Deleuze, „Ein Manifest weniger“, S. 389.

313 Deleuze, „Ein Manifest weniger“, S. 389.

Kenntlichkeit entstellt. Die Parodie „de-realisiert“ Normen, die das Original zu realisieren versucht, „das heißt, was an normativem Status im Original ist, auf eine Konvention oder einen Kunstgriff zu reduzieren.“³¹⁴ Dadurch kann die eigene Position innerhalb der Gesellschaft verhandelt werden.

In *Über Tiere* wird die Sprache selbst zum stottern gebracht:

„Absolut offen offen offen. Da gibt es Multimillionäre, wo bestellen sich fünf Mädels für fünf Tage und und und die müssen nackt fünf Tage in der Villa herumlaufen.“³¹⁵ „Jesus! Alle? Alle? Alle? Dann marschier, aber blitzartig! Ja ja ja ja ja. Bin schon unterwegs. Ja. Das Bett umlagert. Das Bett umgelagert.“³¹⁶

Die Wiederholung einzelner Worte wirkt wie eine Störung der Sprache oder eine Unterbrechung des Sprachflusses, als wäre dieser in einer Schleife steckengeblieben. Durch die Brechung der Sprache mit sich selbst wird diese einer Variation unterzogen. Das, was zwischen den Wörtern als Chiffre enthalten ist, wird freigesetzt. Es gibt keine Geschichte, die erzählt wird und auch keine klare zeitliche Struktur, der eine Geschichte folgen könnte. Somit wurde die Geschichte als „Zeitindex der Macht“ amputiert. Kein Wort hat einen eindeutigen Sinn, vielmehr verändert sich dieser durch immer neue Verbindungen der einzelnen Worte, Phrasen und Sätze miteinander. Jede Wiederkehr bringt eine Variation des Themas mit sich. Die einzige Konstante ist die Variation. Es gibt keinen Dialog, der „Machtelemente in das Sprechen hinein [trägt]“³¹⁷, dennoch stellt sich die Frage, ob die dem Sprechen inhärenten Machtelemente bei einer Inszenierung von *Über Tiere* dadurch eliminiert werden. Der Text und das durch ihn versammelte Sprechen stützen sich auf soziale Gefüge und bringen die Macht der Sprache, diese sozialen Gefüge zu signifizieren zum Ausdruck. Durch den variierenden, minoritären Gebrauch der signifizierenden Sprache wird ihre Macht gebraucht, um jene verletzenden,

314 Leibetseder, *Queere Tracks*, S. 62.

315 Jelinek, „Über Tiere“, S. 34.

316 Jelinek, „Über Tiere“, S. 50.

317 Deleuze, „Ein Manifest weniger“, S. 389.

d.h. gesellschaftlich herabsetzenden Äußerungen zu wiederholen und lächerlich zu machen. Es handelt sich um eine Reinszenierung und Resignifizierung des Sprachmaterials, d.h. um eine jener „Einsatzformen der Sprachmacht, die versuchen, den beleidigenden Sprachgebrauch sowohl vorzuführen als auch ihm entgegenzutreten.“³¹⁸ Dabei ist Butler zufolge

„[d]er Körper [...] gleichsam der blinde Fleck des Sprechens: das, was über das Gesagte hinaus, jedoch gleichzeitig in ihm und durch ihn agiert“, denn „im Sprechen wird die Handlung, die der Körper ausführt, nie vollständig verstanden“.³¹⁹

Die Macht der Sprache, etwas zu benennen und den Körper in eine gesellschaftliche Existenz zu rufen oder seine Existenz zu bedrohen, wird also produktiv gemacht, um innerhalb eines bestimmten sprachlichen Feldes einen Spielraum zu eröffnen, der Möglichkeiten innerhalb der Begrenzung aufzeigt. Eine Inszenierung von *Über Tiere* bringt aber, wie sich bei meiner eigenen künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Text gezeigt hat, einige Probleme mit sich.

Ich möchte nun die Frage nach dem *Wie* eines subversiven Theaters spezifizieren und fragen: Wie könnte eine „kontra-signifikante Theaterpragmatik“ aussehen, um diesen Prozess der Signifikation zu stören und eine Re-signifikation mit anderen (theatralen) Mitteln einzuleiten? Das gleichzeitige oder versetzte Sprechen wäre beispielsweise in der Lage, dies zu leisten: Nur noch einzelne Worte sind verständlich, das Sprechen wird eher durch seine Lautlichkeit als durch den Wortsinn erlebt. Der Text wird, wie im Sprechgesang, nur noch „Rohstoff für die Variation“.³²⁰

Geschwindigkeit, Bedrohlichkeit, maschinelle Wiederholungen, etc. rücken andere rezeptive Ebenen als das kohärente Textverständnis ins Zentrum. Die „gestörte“ Sprache und das kontrasignifikante Sprechen können somit als eine minoritäre Gebrauchsweise der „imperialistischen Sprache“ im Sinne

318 Butler, Judith, *Hass spricht, Zur Politik des Performativen*, Berlin: Berlin Verl. 1998 S. 26; (Orig. *Excitable Speech. A Politics of the performance*, 1997).

319 Butler, Judith, *Hass spricht*, S. 22.

320 Vgl. Deleuze, „Ein Manifest weniger“, S. 390.

Deleuze' verstanden werden.

Das von Deleuze beschriebene konstituierende Theater Carmelo Benes scheint auf den ersten Blick wenig mit dem oft als Theater der Dekonstruktion bezeichneten Theater von Elfriede Jelinek zu tun zu haben. Die Parallele ergibt sich aus der Dezentrierung des Subjekts und der Abgrenzung vom Lehrstück Brechts. Ein konstituierendes Theater besteht nicht auf eine belehrende Funktion, sondern sieht vielmehr das Theater als künstlerische Praxis an, welche eine spezifische Form von sozialer Praxis ist. Hat diese soziale Praxis das Ziel, seinem Publikum Antworten auf gesellschaftliche Frage zu geben, so besteht es auf seiner Macht, einen gewissen Bereich des Sozialen abzustecken und die darin zu verhandelnden Themen zu repräsentieren und wiederholt somit die Formen des Herrschaftsdiskurses. Ändert das Theater jedoch seine Formen und „amputiert“, wie Deleuze schreibt, seine Machtelemente, kann es sich als soziale Praxis des Minoritär-Werdens konstituieren. Sein einziges Ziel oder sein einziger Inhalt ist die Konstitution von Figuren, die auf der Ebene der aisthesis, der sinnhaften Wahrnehmung operiert. Dadurch können die Begriffe des Gesetzes und seine Maßstäbe in Frage gestellt werden. Was ist hier jedoch mit der Konstitution einer Figur gemeint, und wie kann Theater aufhören zu repräsentieren? Deleuze schreibt:

„Jene anti-repräsentative Funktion bestünde darin, gleichsam eine Figur des minoritären Bewußtseins als Vermögen eines jeden zu zeichnen, zu konstituieren. Ein anwesendes, augenblickliches Vermögen gegenwärtig zu machen, ist etwas ganz anderes, als einen Konflikt zu repräsentieren.“³²¹

Es ist also die Figur des minoritären Bewusstseins, die sich im Augenblick konstituiert und vergegenwärtigt – ein im Moment entstehendes und alle miteinschließendes Bewusstsein. Die politische Kraft des Theaters liegt Deleuze zufolge also darin, der Majorität, also dem, was nicht an der Zahl sondern an Geltung größer ist, zu entkommen, indem man sich nicht an Normalisierungs- und Marginalisierungs-Strategien beteiligt. Vielmehr kann „das Minoritär Werden von jedermann, im Gegensatz zum majoritären

321 Deleuze, „Ein Manifest weniger“, S. 401.

Tatbestand von Niemand³²² als „ein Werden, in das man sich einbringt“³²³ verstanden werden. Und dies kann auch das Jelinek'sche Theater leisten, das, so meine These, nicht zerstörend, sondern vielmehr konstituierend ist, da es seine eigene Variation und ein Minoritär-Werden konstituiert.

„Minoritär-Werden ist ein Ziel, und ein Ziel, das jeden betrifft, denn jeder tritt in dieses Ziel und dieses Werden ein, insofern jeder seine Variation um die Einheit des despotischen Maßstabs herum konstituiert, und auf die eine oder andere Weise dem System der Macht entkommt, die aus ihm einen Teil der Mehrheit macht.“³²⁴

Queer kann als eben dieses Minoritär-Werden verstanden werden. Ein queer-politisches Theater könnte also genau da ansetzen, und alle in ihrer Abweichung von dem „despotischen Maßstab“³²⁵ verstehen, um eine denormalisierende Praktik zu entwickeln. Kulturelle Produkte wie Theater, Filme, Bilder, etc. können auch als Anrufungen fungieren und sich am Prozess der Subjektivierung beteiligen.³²⁶ Sie sind aber ebenso in der Lage, die Anrufungen zu unterbrechen und eine Lücke oder Diskrepanz sich ereignen zu lassen „between an experience and any possible effect on the process of subjectification“³²⁷

322 Deleuze, „Ein Manifest weniger“, S. 401.

323 Deleuze, „Ein Manifest weniger“, S. 404.

324 Deleuze, „Ein Manifest weniger“, S. 404.

325 Deleuze, „Ein Manifest weniger“, S. 404.

326 Vgl. Lorenz, Renate, *Aufwändige Durchquerungen. Subjektivität als sexuelle Arbeit*, Bielefeld: Transcript 2009, S. 113ff, (Orig. Diss. Univ. Oldenburg 2008); zit. n.: Lorenz, *Queer Art*, S. 18.

327 Lorenz, *Queer Art*, S. 18.

XIV. Eigene künstlerische Auseinandersetzung mit dem Text

Ich möchte nun auf meine eigene künstlerische Auseinandersetzung mit *Über Tiere* zurückgreifen, um diese empirische Erfahrung in meine Überlegungen einfließen zu lassen. Dabei wurden Probleme in Bezug auf die Wahrnehmung von performenden Körpern sichtbar, die eine nähere Betrachtung der Frage verlangen, inwieweit der Körper in der Lage ist, Prozesse der Anrufung und Identifikation zu stoppen. Die „performative Lesung“ *Jetzt spreche ich...* entstand in Zusammenarbeit mit der Cellistin Rosi Rehformen (Réka Kutas)³²⁸ und wurde im Rahmen des *Soul.Vienna Art Festivals* gezeigt, das von 17.-19. Oktober 2013 als studentisches Pilotprojekt erstmals stattfand und durch zeitgenössischen künstlerischen Positionen blinde Flecken und vergessene Geschichten Wiens zu beleuchten versuchte.

XIV.1 Ort und Raum

Raum und Ort bilden den spezifischen Kontext einer Performance³²⁹, der ausschlaggebend für die Rezeptionshaltung des Publikums und die Produktionsbedingungen künstlerischer Arbeiten ist. Das Depot, an dem die „performative Lesung“ stattfand, gab gewisse Einschränkungen vor, die jedoch eine produktive Reibungsfläche boten. Das Depot Wien versteht sich als „Plattform [...]“, in der Wissenschaft und Kunst in einen Austausch treten³³⁰ und veranstaltet regelmäßig Vorträge und Diskussionen zu soziokulturellen Themen. Daher ist das Depot eher Ort für wissenschaftlichen Austausch, als Bühne oder Kunstraum. Der Raum war

328 Réka Kutas ist Cellistin und Vokalistin und in den Bereichen Improvisation, experimentelle Musik und zeitgenössische Komposition tätig.

329 Ich wähle hier den Begriff Performance, um ein möglichst großes Spektrum künstlerischer Arbeiten einbeziehen zu können.

330 Homepage Depot Wien, www.depot.or.at/index.php?article_id=2&clang=0, Zugriff: 12. 11. 2013.

daher technisch als Vortragsraum ausgestattet, was sich sowohl auf die Möglichkeiten der Beleuchtung, als auch auf seine akustische Beschaffenheit und die technischen Beschallungs-Möglichkeiten auswirkte. Ein weiterer ausschlaggebender Aspekt für die Realisierung von Projekten abseits der stark subventionierten staatlichen Theater³³¹, ist die tendenzielle Unterfinanzierung solcher Projekte, sowie die damit einhergehenden prekären Arbeitsbedingungen von Künstler_innen. So wurde das Depot von den Veranstalterinnen des Festivals nicht aufgrund der Eignung des Raumes für das Projekt gewählt, sondern wegen der Möglichkeit, diesen gratis nutzen zu können. Das Projekt wurde auf der Homepage des Depots als Vortrag deklariert und sollte nicht länger als eine Stunde dauern. Die Betitelung im Programm des Festivals hingegen lautete *Performative Lesung* und entsprach dem Konzept des Projektes. Die Erwartungshaltung des Publikums war daher, so lässt sich vermuten, zumindest teilweise auf eine Lesung ausgerichtet. Dezent wurde an die eigentliche Vortragsstruktur des Raumes erinnert, indem ein Tisch und ein Stuhl auf der Bühne platziert waren. Jedoch war der Tisch viel zu klein für den Stuhl, um die Vortrags-Situation ad absurdum zu führen. Die Performance war nämlich so konzipiert, dass die, bei einer Lesung vordergründige inhaltliche Rezeptionsebene, sich zugunsten einer klanglichen und körperlichen Ebene auflöste.

XIV.2 Textauswahl

Die Textauswahl ergab sich aus der Auseinandersetzung mit Texten von Hertha Kräftner, welche in ein Spannungsverhältnis mit *Über Tiere* gesetzt wurden. Der Text von Elfriede Jelinek musste gekürzt werden, da die

331 „Die drei dominierenden Großinstitutionen im Bereich der darstellenden Kunst in Österreich [sind] Staatsoper, Burgtheater und Volksoper[...], [die gemeinsam] mit den Salzburger Festspielen, dem Theater in der Josefstadt sowie dem Wiener Volkstheater Kernstücke einer insgesamt zentral auf Repräsentation und Erhalt des gewachsenen kulturellen Erbes ausgerichteten Kunst- und Kulturlandschaft [sind].“ Kock, Sabine, „Transformationen des Politischen im freien Theater: Wien Spielzeit 2007/08“, *Modern Austrian Literature*, 42/3 2009, S. 69-88, hier: S. 69.

zeitliche Vorgabe von einer Stunde nicht überschritten werden sollte. Es erwies sich außerdem als körperlich äußerst anstrengend, beim Lesen von Jelineks Text über längere Zeit das erforderliche Tempo zu halten, ohne ein spezielles Sprechtraining gehabt zu haben.

Über Tiere wurde in drei Teile gegliedert: „Das weibliche Sprechen“, „das männliche Sprechen“ und „der Exorzismus“. Aus allen drei Teilen wurden Textpassagen entnommen, wobei darauf geachtet wurde, dass der Textfluss der Originalfassung möglichst beibehalten werden konnte. Ein weiteres Kriterium für die Auswahl der Passagen stellte die Wiederholung und Variation gewisser Themen (Thema ist hier durchaus in einem musikalischen Sinne zu verstehen) dar, um die Kontrastierung von Liebe mit käuflicher Liebe und von weiblicher begehrender Sprache mit männlicher begehrender Sprache erhalten zu können. Ebenfalls beibehalten wurden die Übergänge des Originals zwischen den einzelnen Teilen, da hier die unterschiedlichen Sprachen ineinander übergehen und sich teilweise „störend“ überlagern.

XIV.3 Inszenatorische Mittel und Konzeption

Es gab verschiedene Verfahren, um die Musikalität und das enorme Tempo der Sprache des Textes für sich stehen zu lassen. Damit die „Sprache selbst [...] sprechen geh[t]“³³² und als eigener Körper auftritt, wurde von einer „theatralischen“ Sprechweise Abstand genommen, welche Sätze und Zusammenhänge durch besondere Betonungen mit einer Botschaft oder Interpretationsanleitung versieht.

Um den Fokus auf die Sprache als eigenen klanglichen Körper, der einen physischen Effekt auf den ihn wahrnehmenden (ihn sprechenden, hörenden, fühlenden, etc.) Körper hat, zu richten, wurde die Musik und das Sprechen in ein Verhältnis der gegenseitigen Reaktion aufeinander gesetzt – in ein Verhältnis der Resonanz. Die Cellistin reagierte auf mein Sprechen mit

332 Elfride Jelinek, *Lust*, Reinbek: Rohwolt 1992, S. 28.

Tönen, Geräuschen und Musik. Die musikalische Reaktion wiederum beeinflusste das Sprechen und so wurde beides in ein Verhältnis gesetzt, das sich gegenseitig und selbstständig intensivierte, ohne durch theatralische Betonung oder Ähnlichem eine Interpretation für das Publikum vorzugeben. Im Text selbst ist bereits eine Geschwindigkeitssteigerung angelegt, die bis in den Exzess reicht. Da eher musikalisch als interpretierend mit dem Text umgegangen wurde, konnte die Materialität des Klanges und die Lautlichkeit der Sprache eine andere rezeptive Ebene öffnen, die sich der Linearität und damit dem majoritären Sprachgebrauch entzog. Der Text wurde abgelesen und hatte dadurch nicht den Charakter eines gelernten, einverlebten Textes. Die Sprache kam von außen und wurde mit großer Mühe und in großer Geschwindigkeit gesprochen. Die verschriftlichten Worte sollten so in ein Spannungsverhältnis mit dem Körper gesetzt werden, um immer unvorhersehbar und variierend zu bleiben. Dies sollte eine Emergenz der Variation bewirken, die durch ihre Unvorhersehbarkeit und ihr Entstehen im Moment auf einer vor-reflexiven Ebene anzusiedeln ist. Dennoch wurde Musik und Sprache nicht zu einer, dem Sprechgesang ähnlichen Homogenität verdichtet, sondern stand in einem Wechselspiel von Annäherung und Distanzierung.

Im zweiten Teil des Textes, dem „männlichen Sprechen“, begann die Musik sich gegen die Sprache aufzulehnen: Sie wurde lauter und die Cellistin, immer noch spielend, verdrängte mich, die Sprechende, nach und nach von meinem Platz. So musste ich mich von dem Mikrofon entfernen, lauter sprechen und fast schreien. Die Versuche, ihr etwas entgegenzusetzen schlugen fehl, da ich immer noch an den Text gebunden war. Dadurch dass sie, deren Körper durch den des Cellos verdoppelt und darum raumgreifender war, mich verdrängte, wurde es immer schwieriger den Text zu lesen und nicht die Zeile zu verlieren. Sie drängte mich an den Zuschauerplätzen vorbei aus dem Raum. Durch die Lautstärke und die Bedrohlichkeit der Musik wurde das Sprechen einer radikalen Störung unterzogen. Es wurde aggressiver, aber auch verzweifelter und zuletzt zerstört. Die Machtelemente der majoritären männlichen Sprache wurden somit amputiert und diese „Operation“, um mit Deleuze zu sprechen, kann

als kontrasignifikantes Sprechen oder minoritäre Gebrauchsweise der majoritären (hegemonialen männlichen) Sprache verstanden werden.

Für den dritten Teil stellten wir den kleinen Tisch aus dem Raum und auch das Cello wurde beiseite gelassen. Gemeinsam wurde nun, nebeneinander kniend, der „Exorzismus-Teil“ gelesen. Zunächst wurde gleichzeitig gelesen, nach kurzer Zeit aber wurde eine Stimme schneller und war damit der anderen immer um ein Stück voraus. Hieraus ergab sich eine interessante Dopplung: Die im Jelinek-Text angelegte Variation des Themas durch immer neue Kombinationen von Worten, Sätzen und Wortspielen ist eine Wiederholung, die immer neue Bezüge herstellt und neue Kontexte aufmacht. „Die Frau starb. Das Mädchen stirbt. Ficken ficken! Verhungert und verdurstet. Am Ende 31 Kilo, verweigert jede Nahrungsaufnahme. Ficken! Verweigert jede Nahrungsaufnahme. Verweigert jede Ausnahme.“³³³ Hier wird die Verweigerung der „Nahrungsaufnahme“ variiert zur „Nahrungsaufnahme“ und zur „Ausnahme“. Die Verweigerung der lebenserhaltenden Funktion der Nahrungsaufnahme wird so zur sexuellen Verweigerung und damit zur Verweigerung der zuvor dargestellten Verdinglichung. Diese differente Wiederholung wurde durch das leicht versetzte Sprechen wiederholt. Die Form des Textes wurde also auf die Form des Sprechens übertragen. Die Bedeutung der Worte wurde mit der Sprache selbst gebrochen, welche erst im gemeinsamen versetzten Lesen entstand, das kein Ablesen von Text mehr war, sondern ein Sich-Konstituieren der Sprache durch ihre Lautlichkeit und spezifischen Materialität. Durch das versetzte Sprechen des selben Textes war dieser nicht mehr genau verständlich, die Worte überlagerten sich und die Stimmen formten sich (teilweise) zu einem gemeinsamen Klang, aus dem nur noch einzelne Worte zu verstehen waren.

333 Jelinek, „Über Tiere“, S. 49.

„Die Zähne splintern. Kopf gegen die Wand. Körper auf 31 Kilo heruntergefahren. Maße nicht bekannt. Herr Jesus! Sie wird gehandelt. Sie handelt davon. Sie handelt damit. Gütiger Herr Jesus. Sie handelt damit. Zähne sind gesplittert. Jesus! Sofort zerstören! Kein Knie mehr beugen, kein Weihwasser. Panische Furcht. Davon handelt es. Ficken! Damit handelt es. Zähne splintern.“³³⁴

Das splintern der Zähne kommt in dieser Passage immer wieder vor, und so wurde es teilweise gleichzeitig gesprochen, oder direkt hintereinander, obwohl versetzt gelesen wurde. Der Text wurde von unisono (gleichzeitigem Sprechen) ausgehend und dann versetzt gelesen. So entstand eine neue Melodie, die am Ende wieder in unisono aufgelöst wurde.

Damit sollte auch der sprechende Körper nicht mehr als repräsentierender erscheinen, sondern sich als sprechender Resonanzkörper in dem von ihm hervorgebrachten Sprechraum konstituieren. Der Fokus war auf der Überlagerung der Stimmen und dem Erschaffen eines gemeinsamen Klangraumes. Der Text hörte auf, Text zu sein; er war nicht mehr Vor-Schrift sondern ereignete sich im Sprechen. Der sprechende Körper veränderte seine Haltung – er wurde durch das Sprechen in Schwingung versetzt und zu einer gemeinsam geteilten, körperlichen Erfahrung. Diese Art von Minoritär-Werden zielt auf die Aufhebung der Trennung von geistigem und körperlichem Denken ab und auf die Auflösung der Höherstellung des Geistes über den Körper, denn: „*all* bodily articulation is mindful“³³⁵. So wurde einerseits die Sprache durch das Sprechen konstituiert und gleichzeitig wurde die Macht der Sprache, den Körper zu bezeichnen durch den minoritären Gebrauch derselben amputiert. Andererseits wurden die Körper durch das Sprechen als Resonanzkörper hervorgebracht, die einen gemeinsam geteilten Resonanz-Raum entstehen ließen.

334 Jelinek, „Über Tiere“, S. 49.

335 Foster, Susan Leigh, „Taken by Surprise. Improvisation in Dance and Mind“, in: *Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader*, Hg. Ann Cooper Albright/David Gere, Middeltown: Wesleyan Univ. Press, S. 3-10, hier S. 6, zit. n.: Schwerdt, Eva, „Tanz als spontane Interaktion. Zur Entstehung der Bewegung in Gruppenimprovisationen von ZOO/Thomas Hauert“, in: *Geste: Bewegungen zwischen Film und Tanz*, Hg. Reinhold Göhring/Timo Skrandies/Stephan Trinkaus, Bielefeld: Transcript 2009, S.187-198, hier: S. 195.

Hier muss die Antwort auf die Frage (siehe S. 75) erweitert werden, wie der, an den Rand der Existenz gedrängte, weibliche Sprachkörper, womöglich als ein den männlichen Diskurs zersetzender Körper auftreten kann. Wie bereits festgestellt, wird der männliche Diskurs bei *Über Tiere* als das die Frau Signifizierende³³⁶ dargestellt. Mit Butler konnte weiter oben die Möglichkeit der Subversion durch die differente Wiederholung und gleichzeitige Reiteration des das Subjekt konstituierenden Diskurses in den Blick geholt werden. Des Weiteren kann der Körper aber auch den Text wiederholen, und ihm durch kontrasignifikantes Sprechen seine sinngebende Funktion entreißen. Der Körper wird so nicht zum bloßen Zeichen gemacht, sondern er kann sich zu dem Diskurs verhalten, indem er sich verhaltend konstituiert, und zwar als Abweichung von der Norm und als Abweichung von dem, als was er bezeichnet wurde.

Um einen Körper auf der Bühne zu denken, der sich selbst konstituiert aus dem Spiel des Aufeinander-Verweisens (anstatt als Übermittler eines Sinnes aufzutreten), möchte ich in dem folgenden Kapitel die, durch die Proben an *Jetzt spreche ich...* entstandene Idee eines Resonanzkörpers skizzieren.

XIV.4 Resonanzkörper

Der Resonanzkörper konstituiert sich erst im Eintreten in ein Resonanzverhältnis als solcher. Er ist somit nicht abgeschlossen sondern wird erst durch andere Körper (auch jenen der Sprache) in Schwingungen versetzt. Das Verhältnis der Resonanz zwischen den Körpern ist die Entstehung eines gemeinsamen Resonanzkörpers, dessen „Multitude den

³³⁶ Signifizieren kommt von dem lateinischen Wort *significare*, welches sich aus *signum* (Zeichen) und *facere* (machen, tun) zusammensetzt. Der majoritäre Gebrauch der Sprache bezeichnet die Frau und er macht die Frau zu einem Zeichen. Duden, „signifizieren“, www.duden.de/rechtschreibung/signifizieren, Zugriff: 26. 11. 2013.

Corpus eines Körpers bildet“³³⁷ wobei die Körper in die Formung des Corpus aktiv involviert sind. Jean-Luc Nancy schreibt:

„Körper ist [...] eine Spannung [tension]. Und die griechische Wurzel des Wortes ist ‚tonos‘, der Ton. Ein Körper ist ein Ton [...] ein Tonus. [...] Ein Körper sein, heißt ein bestimmter Ton sein, eine bestimmte Spannung. Ich würde sogar sagen, dass eine Spannung auch eine Haltung [tenue] ist. Das birgt Möglichkeiten für ethische Ausführungen, die man auf den ersten Blick vielleicht nicht vermuten würde.“³³⁸

Wie aber kann ein Körper gezeigt werden (z.B. auf der Bühne), der nicht eine Bedeutung übermittelt und der nicht einfach nur Signifiziertes und Benanntes ist, sondern dieser Resonanzkörper, der eine Spannung ist?

Meine Assoziationen mit dem Stück waren: ein Spiel zwischen Nähe und Distanz, der Versuch der Annäherung, ein Begehren nach etwas anderem, Fremdheit der eigenen Sprache, Atemlosigkeit, etc. Die Worte, die wir sprachen, wirkten so, als würden sie uns eher trennen. Und dennoch haben sich unsere Körper gerade durch das Sprechen in ein Verhältnis zueinander gesetzt und einen gemeinsamen Raum kreiert. Aus Gesprächen und Publikumsreaktionen war zu erfahren, dass jedoch auch ganz andere Prozesse der Wahrnehmung beteiligt waren, für die unsere, als weiblich kodierte Körper ausschlaggebend für die Interpretation des Stückes waren. Selbst das „männliche Sprechen“ konnte diese Kodierung nicht untergraben oder zumindest fragwürdig erscheinen lassen. Es hat somit nicht funktioniert, die Wahrnehmung von unseren Körper von geschlechtsspezifischen Bedeutungen und stereotypen Konzepten zu lösen. Wenn wir an die These von Renate Lorenz denken, dass Kunst – also auch der performende Körper – nicht nur Anrufungen an das Subjekt darstellen können, sondern die Anrufungen an das Subjekt auch unterbrechen können, muss die Performance *Jetzt spreche ich...* überarbeitet werden, um dies zu leisten. Hier bedarf es weiterer künstlerischer Forschung mit der Frage, wie die Materialität oder Sinnlichkeit der Sprache von Prozessen der

337 Böhler, Arno, *Psyche ist ausgedehnt, weiß nichts davon*, 2009, www.academia.edu/773715/Psyche_ist_ausgedehnt_weiss_nichts_davon, Zugriff: 15. 11. 2013, S. 7; (Orig. Vortrag an der Akademie der bildenden Künste Wien im Rahmen der Internationalen Konferenz „Ich bin die Vielen“, 14. 11. 2009).

338 Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, Zürich/Berlin: diaphanes 2007², S. 124; (Orig. Paris 2000).

Bedeutungskonstitution getrennt werden kann. Um diese Frage für den Ausblick auf eine weitere Forschung zu spezifizieren, wird nun mit Erika Fischer-Lichte *Ästhetik des Performativen* nachvollzogen, wie Prozesse der Wahrnehmung und der Erzeugung von Bedeutung zu verstehen sind.

XV. Exkurs: Wahrnehmung und Bedeutungserzeugung

Erika Fischer-Lichte zufolge können die einzelnen Elemente einer Performance (wie die Lautlichkeit der Sprache) als „emergente Phänomene“³³⁹ für sich stehend und in ihrer „spezifischen Materialität“ wahrgenommen werden, statt als „Träger von Bedeutungen“.³⁴⁰ Dennoch werden hier Assoziationen hergestellt, die paradoxer Weise eine ganze Reihe von Bedeutungsmöglichkeiten und Beziehungen zu anderen Elementen eröffnen. Dinge in ihrem „phänomenalen Sein wahrzunehmen“³⁴¹, bedeutet aber nicht, dass diese Dinge dadurch insignifikant wären. Denn wenn Sprache rein in ihrer Lautlichkeit betrachtet würde, so würde sie dennoch „als etwas“ wahrgenommen werden.³⁴²

„Die Materialität des Dings nimmt [...] in der Wahrnehmung des Subjekts die Bedeutung seiner Materialität an, das heißt seines phänomenalen Seins. Das Objekt, das als etwas wahrgenommen wird, bedeutet das, als was es wahrgenommen wird.“³⁴³

Die Materialität des Dinges ist damit selbstreferentiell. Auch das Aufeinander-Wirken bzw. die Interaktion zwischen Akteur_innen und Publikum kann „als selbstbezügliches, autopoietisches System mit

339 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 243; Mit dem Begriff der „Emergenz“ bezeichnet Fischer-Lichte „unvorhersehbar und unmotiviert auftauchende Erscheinungen, die zum Teil nachträglich durchaus plausibel erscheinen.“, und innerhalb des autopoietischen Systems auftauchen. Ebd. S. 186 (Fußnote 72).

340 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 323.

341 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 244.

342 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 244.

343 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 245.

prinzipiell offenem, nicht vorhersagbaren Ausgang“ betrachtet werden, das sich „weder tatsächlich unterbrechen noch gezielt steuern lässt.“³⁴⁴ Mit dem Begriff der „autopoietische *feedback*-Schleife“³⁴⁵ erklärt Fischer-Lichte, „daß jedesmal eine andere Aufführung hervorgebracht wird, daß in diesem Sinne jede Aufführung einmalig und unwiederholbar ist.“³⁴⁶ Die Selbstreferentialität kann damit als eine bestimmte Bedeutungskonstitution betrachtet werden, durch die „Bedeutung im und als Akt der Wahrnehmung“³⁴⁷ entsteht. Auch die Aufführung kann als selbstreferentielles Phänomen, das durch die Interaktion oder Resonanz der in der Situation anwesenden Körper hervorgebracht wird, verstanden werden. Die Wahrnehmung ist dabei aktiv an der Hervorbringung von Bedeutung beteiligt.

Wie aber kam es dazu, dass die unseren Körpern zugewiesene geschlechtliche Bedeutung zu einem übergeordneten „narrativen“ Rahmen wurde? Ich meine, dass es sich hierbei um den Versuch einer Bedeutungszuschreibung handelt, die im Versuch, einen übergeordneten Sinn zu verstehen, sich an jene Bedeutungen wandte, die als kulturelle Codes eine gewisse Gültigkeit suggerieren. Diese Gültigkeit zu hinterfragen und andere Bedeutungen zu ermöglichen, darum geht es letztendlich in dem Versuch, die Bedeutungskonstitution als Assoziationen freizusetzen. Erika-Fischer Lichte zufolge „unterscheidet sich der Prozeß der Erzeugung von Bedeutung als Assoziation auffallend von einem intentional vollzogenen Deutungs- und Interpretationsprozeß.“³⁴⁸ Assoziative Bedeutungserzeugung kann beispielsweise durch die Isolation eines Phänomens „aus vorgegebenen Kontexten“³⁴⁹ entstehen. Das Phänomen kann dadurch mit

344 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 61.

345 Griech. *autos*, „selbst“, Griech. *poiesis*, *poietike techne*, „Kunst des Hervorbringens, Herstellens“, Günter Seubold, <http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/>, Ebd. S. 245.

346 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 82.

347 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 245.

348 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 248.

349 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 248.

anderen Kontexten verbunden, und neue Verbindungen können geknüpft werden.³⁵⁰ Durch die Irritation von Wahrnehmungsgewohnheit, kann „die Wahrnehmung von etwas als ‚Symbol‘ [...] jeden Augenblick umspringen“ zu einer assoziativen Bedeutungserzeugung. Das Oszillieren der Wahrnehmung, zwischen der „Ordnung der Präsenz“³⁵¹ und der „Ordnung der Repräsentation“³⁵², ist der Kontrolle der Zuseher_innen jedoch entzogen, kann aber bewusst werden. Während der Performance *Jetzt sprech ich...* wurden unser Körper also „im Hinblick auf eine [...] bestimmte symbolische Ordnung wahrgenommen“³⁵³, während die Sprache sich in der Ordnung der Präsenz bewegte. Die Bedeutungen, die so erzeugt werden, erzeugen ihrerseits die symbolische Ordnung, denn: „Jeder bestimmt sie [die Bedeutungserzeugung, Anm. G.H.] mit und läßt sich zugleich von ihr bestimmen, ohne daß ein einzelner [sic!] volle Verfügungsgewalt über sie hätte.“³⁵⁴ Das Oszillieren und Umherspringen zwischen diesen beiden Ordnungen, kann als liminaler Zustand beschrieben werden. Gerade hier, an der Schwelle zwischen Präsenz und Repräsentation kann ein Konzept von Performativität angesiedelt werden, das einbegreift, „dass etwas zu tun immer auch heißt, dass ein Tun aufgeführt wird. Diese Aufführung ist zugleich eine Wieder-Aufführung, die das Anderswerden des Aufgeführten einschließt.“³⁵⁵ Wird die Wahrnehmung, die gleichzeitig die Bedeutung erzeugt, zum Oszillieren gebracht, kann ein Anderswerden des Wahrgenommen stattfinden.

350 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 248.

351 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 272.

352 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 272.

353 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 259.

354 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 268.

355 Seier, Andrea, *Remedialisierungen. Zur Performativität von Gender und Medien*, Diss. Bochum, Ruhr-Univ. 2005, S. 81.

XVI. Ausblick

Aus meiner künstlerischen Arbeit mit *Über Tiere* ergab sich die Problematik, dass das Entstehen eines Resonanzkörpers durch eine kontrasignifikante Theaterpragmatik immer noch durch intentional vollzogene Bedeutungskonstitutionen eingeschränkt war und der Körper zum Repräsentant wurde. Gerade die Zuschreibung von Geschlechtsidentität spielte bei der Bedeutungserzeugung eine dominante Rolle, wie aus Gesprächen mit dem Publikum hervorging. Daher müsste nun künstlerisch weiter geforscht werden, wie diese Bedeutungserzeugung zum Oszillieren gebracht werden kann, um den Körper nicht durch die Macht des Blickes festzulegen, sondern um den Blick durch ihn zu verändern. Die Forschung müsste sich mit der Stimme und dem Körper auseinandersetzen sowie mit dem Körper als Klangkörper in Resonanz zu anderen Klängen (von Instrumenten, Stimmen, etc.) und Körpern; sie müsste nach einer Körperlichkeit suchen, die die Wahrnehmung zum Oszillieren bringt und öffnet für ein Anderswerden. Wie kann der sprechende Körper als emergentes Phänomen betrachtet werden? Wie kann die ästhetische Kritik der Form des Jelinek'schen Textes auch zu einer körperlichen ästhetischen Kritik werden? Die in der vorliegenden Arbeit beleuchteten „Strategien der Verweigerung“ in *Über Tiere*, sowie die Ausführungen zu einem minoritären Theater können queere Perspektiven für eine kontrasignifikante Theaterpragmatik darstellen.

Der hier unternommene Versuch einer Verschränkung von Theorie und künstlerischer Praxis nimmt nicht zuletzt an Jelineks ästhetischen Verfahren Anstoß. Ihr Schreiben, das als komplexes Ineinandergreifen von philosophischen Diskursen und künstlerischer Praxis verstanden werden kann, stellt gängige Wahrnehmungsmuster in Frage. Die Qualität dieser Irritation soll hier als Potential für künstlerische Arbeitsprozesse hervorgehoben werden, welche als Form des Denkens und der Kritik ebenso ernst zu nehmen sind, wie das philosophisch-theoretische Denken. Diese Sichtweise kann eine fruchtbare Auseinandersetzung mit Jelineks Texten für das Theater bieten: Was bedeutet es beispielsweise, einen Text wie *Über*

Tiere als Partitur zu verstehen und ihn als Klang-Text in einen Klang-Körper zu übersetzen? Welche Möglichkeiten stecken in der im Text bereits angelegten Freisetzung der Assoziation? Können hier neue, queere Körperkonzepte entstehen, die die Repräsentation des binären Denkens ins Schwanken bringen? Die Übersetzung des Jelinek'schen minoritären Sprachgebrauchs in ein Aufführungskonzept verlangt, auch den Körper als minoritären neu zu denken, „denn das Telefon hat man jetzt ja immer an seinem Körper, jaja, der Körper“³⁵⁶.

³⁵⁶ Jelinek, „Über Tiere“, S. 12.

XVII. Quellenverzeichnis

Literaturverzeichnis

Adorno, Thodor W., „Versuch das Endspiel zu verstehen“, in: *Gesammelte Schriften: (in zwanzig Bänden), 11. Noten zur Literatur II*, Hg. Rolf Tiedemann, Frankf. a. M.: Suhrkamp 2003, S. 281-321.

Alms, Barbara, „Elfriede Jelinek im Gespräch“, in: *Blauer Streusand*, Hg. Alms, Barbara, Frankf. a. M.: Suhrkamp 1987.

Angerer, Marie-Luise, „DSK und die Krise der Währung(en)“, *Texte zur Kunst* 22/84, Dezember 2011, S. 86-97.

Appelt, Hedwig, *Die leibhaftige Literatur: Das Phantasma und die Präsenz der Frau in der Schrift*, Weinheim [u.a.]: Quadriga 1989.

Arteel, Inge, „Über Tiere“, in: *Jelinek-Handbuch*, Hg. Pia Janke, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2013, S. 181-183.

Austin, John L., „Zur Theorie der Sprechakte. Zweite Vorlesung“, in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Hg. Uwe Wirth, Frankf. a. M.: Suhrkamp 2002, S. 63-71; (Orig. *How to do things with words: the William James lectures*, Univ. Harvard 1955).

Barthes, Roland, *Mythen des Alltags*, Berlin: Suhrkamp 2012; (Orig. *Mythologies*, Paris: Éditions du Seuil 1957).

Barthes, Roland, *S/Z*, Frankf. a. M.: Suhrkamp 1976.

Bataille, Georges, *Der heilige Eros*, Neuwied am Rhein [u.a.]: Luchterhand 1963; (Orig. *L'erotisme*, Paris 1957).

Becker, Peter, „Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz. Gespräch mit Elfriede Jelinek“, *Theater heute* 9, 1992, S. 1–9.

Beuker, Brechtje, „Theaterschlachten. Jelineks dramaturgisches Konzept und die Thematik der Gewalt am Beispiel von Bambiland“, *Modern Austrian Literature* 39/3-4, Juli 2006; S. 57–71.

Böhler, Arno, *Psyche ist ausgedehnt, weiß nichts davon*, 2009, www.academia.edu/773715/Psyche_ist_ausgedehnt_weiss_nichts_davon, Zugriff: 15. 11. 2013, S. 7; (Orig. Vortrag an der Akademie der bildenden Künste Wien im Rahmen der Internationalen Konferenz „Ich bin die Vielen“, 14. 11. 2009).

Breuer, Ingo, „Zwischen ‚posttheatralischer Dramatik‘ und ‚postdramatischem Theater‘. Elfriede Jelineks stücke der neunziger Jahre“, *Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 9/2001, Mai 2001, www.inst.at/trans/9Nr/breuer9.htm, Zugriff: 15. 10. 2013.

Butler, Judith, *Körper von Gewicht*, Frank. a. M.: Suhrkamp 1997; (Orig. *Bodies that Matter*, NY: Routledge 1993).

Butler, Judith, *Hass spricht, Zur Politik des Performativen*, Berlin: Berlin Verl. 1998; (Orig. *Excitable Speech. A Politics of the performance*, 1997).

Butler, Judith, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankf. a. M.: Suhrkamp 1991; (Orig. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, NY [u.a.]: Routledge 1990).

Butler, Judith, „Für ein sogfältiges Leben,“ in: *Der Streit um die Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*, Hg. Seyla Benhabib [u.a.], Frankf. a. M.: S. Fischer 1993, S. 122-132.

Butler, Judith, „Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie“, in: *Performanz, Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Hg. Uwe Wirth, Frankf. a. M.: Suhrkamp 2002, S.301-320; (Orig. „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“, *Theatre Journal* 40/4, Dezember 1988, S. 519-531).

Cixous, Hélène, „The Laugh of the Medusa“, in: *New French Feminism*, Hg. Elaine Marks/Isabelle de Courtivron, Amherst: Univ. of Massachusetts Press 1980, S. 257.

Colebrook, Claire, *Gilles Deleuze*, London [u.a.]: Routledge/Taylor & Francis e-Library 2002.

De Lauretis, Teresa, „Die Technologie des Geschlechts“, in: *Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*, Hg. Elvira Scheich, Hamburg: Hamburger Ed. 1996, S. 57-93; (Orig. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press 1987).

Deleuze, Gilles, *Differenz und Wiederholung*, München: Fink 1992; (Orig. *Différence et répétition*, Paris: Presses Universitaires de France 1968).

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix, *Rhizom*, Berlin: Merve 1977; (Orig. *Rhizome*, Paris: Éd. de Minuit, 1976).

Deleuze, Gilles/Guattari, Felix, *Was ist Philosophie?*, Frankf. a. M.: Suhrkamp 2000; (Orig. *Qu'est-ce que la philosophie?*, 1991).

Deleuze, Gilles, „Ein Manifest weniger“, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Hg. Karlheinz Barck [u.a.], Leipzig: Reclam 1993⁵, S. 379-405.

Derrida, Jacques, *Die Postkarte. Von Sokrates bis an Freud und jenseits*, Berlin: Brinkmann & Bose 1987.

Derrida, Jacques, *Limited Inc*, Hg. Peter Engelmann, Wien: Passagen 2001, (Orig. Paris: Galilée, 1990).

Doane, Mary A., „Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers“, in: *Weiblichkeit als Maskerade*, Hg. Liliane Weissberg, Frankf. a. M.: Fischer 1994, S. 66-89; (Orig. “Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator”, *Screen* 23/3-4, September/October 1982, S. 74-88).

Dreisholtkamp, Uwe, *Jacques Derrida*, München: Beck 1999.

Edelman, Lee, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham [u.a.]: Duke University Press 2004.

Ette, Ottmar, *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*, Frankf. a. M.: Suhrkamp 1998.

Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankf. a. M.: Suhrkamp 2004.

Foster, Susan Leigh, „Taken by Surprise. Improvisation in Dance and Mind“, in: *Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader*, Hg. Ann Cooper Albright/David Gere, Middeltown: Wesleyan Univ. Press, S. 3-10.

Foucault, Michel, *Überwachen und Strafe. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankf. a. M.: Suhrkamp 1976; (Orig. *Surveiller et punir* 1975).

Foucault, Michel, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit, Bd. I*, Frankf. a. M.: Suhrkamp 1983; (Orig. *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, Gallimard 1976).

Fuchs, Sabine, „Was man nicht erfliegen kann, muß man erhinken. Zur feministischen Rezeption von Queer Theory im deutschsprachigen Raum“, in: *Subjekt und Erkenntnis, Einsicht in feministische Theoriebildungen*, Hg. Projekt feministische Theorien im Nordverbund, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 153-160.

Gerstenberg, Judith, „Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek“, *Programmheft des Burgtheaters Wien zu Elfriede Jelineks „Über Tiere“*, 2007, S. 30–32.

Goffman, Erving, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München: Piper 1969.

Gürtler, Christa (Hg.), *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*, Frankf. a. M.: Neue Kritik 1990.

Halberstam, Judith, *The Queer Art of Failure*, Durham [u.a.]: Duke Univ. Press 2011.

Hark, Sabine, „Queer Interventionen“, *Feministische Studien* 11/2, November 1993, S. 103–109.

Hark, Sabine, *Deviante Subjekte. Die paradoxe Politik der Identität*, Opladen: Leske + Budrich 1999.

Hark, Sabine, „deviante Subjekte. Normalisierung und Subjektformierung“, in: *Normalität und Abweichung: Studien zur Theorie und Geschichte der Normalisierungsgesellschaft*, Hg. Herbert Mertens/Werner Sohn, Opladen/Wiesbaden: Westdt. Verl. 1999, S. 65-106.

Haß, Ulrike, „Textformen“, in: *Jelinek-Handbuch*, Hg. Pia Janke, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2013, S. 62-68.

Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, Tübingen: Niemeyer ¹⁴ 1993; (Orig. 1927).

Hey, Barbara, „Analyse oder Paralyse, Subjektbegriff in der feministischen theoretischen Praxis“, in: *Subjekt und Erkenntnis. Einsicht in feministische Theoriebildungen*, Hg. Projekt feministische Theorien im Nordverbund, Opladen: Leske + Budrich 2000, S.45-60.

Höckner, Gloria, „Queeres Nomadentum und der Nicht-Ort der Frau in Elfriede Jelineks ‚Über Tiere‘“, *SYN: Magazin für Theater-, Film- und Medienwissenschaften* 06/2013, März 2013, S. 67-76.

Höckner, Gloria, Schriftliches Interview mit Elfriede Jelinek, 11. 8. 2013.

Ingelfinger, Antonia, „‚Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen.‘ Jelineks Gegenentwurf zu Batailles Geschichte des Auges“, *Freiburger FrauenStudien* 10/15, 2004, S. 199-218.

Irigaray, Luce, *Speculum, Spiegel des anderen Geschlechts*, Frankf. a. M.: Suhrkamp 1980; (Orig. *Speculum de l'autre femme* 1974).

Irigaray, Luce, *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, Berlin: Merve 1979; (Orig. *Ce sexe qui n'en est pas un* 1977).

Jagose, Annemarie, *Queer Theory. Eine Einführung*, Berlin: Querverlag² 2005.

Janke, Pia (Hg.), *Jelinek-Handbuch*, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2013.

Jelinek, Elfriede, „Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften, Theaterstück.“, *manuskripte* 17/58, 1977, S. 98-116.

Jelinek, Elfriede, „Burgtheater. Posse mit Gesang“, *manuskripte* 22/76, 1982, S. 49-69.

Jelinek, Elfriede, „Krankheit oder Moderne Frauen. wie ein Stück. für Eva Meyer. Theaterstück.“, *manuskripte* 23/85, 1984, S. 3-22.

Jelinek, Elfriede, „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“, *TheaterZeitschrift* 7, 1984, S. 14-16.

Jelinek, Elfriede, „Ich möchte seicht sein“, *Schreiben: Halbjahresschrift für Frauenliteratur* 29/30, 1986, S. 74; www.a-e-m-gmbh.com/ej/fseicht.htm, Zugriff: 10. 9. 2013.

Jelinek, Elfriede, „Begierde & Fahrerlaubnis (eine Pornographie). Erster Text von vielen ähnlichen“, *manuskripte* 26/93, 1986, S. 74-76; www.a-e-m-gmbh.com/ej/fbegierd.htm, Zugriff: 23. 1. 2014.

Jelinek, Elfriede, „Der Sinn des Obszönen“, in: *Frauen und Pornografie*, Hg. Claudia Gehrke, Tübingen: Konkursbuch 1988, S. 102-103.

Jelinek, Elfriede, „Der Krieg mit anderen Mitteln“, in: *Kein objektives Urteil - Nur ein Lebendiges, Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*, Hg. Christine Koschel/Inge Weidenbaum, München/Zürich: Piper 1989, S. 311-319.

Jelinek, Elfriede, *Totenauberg. Ein Stück*, Reinbek: Rowohlt 1991.

Jelinek, Elfriede, *Lust*, Reinbek: Rowohlt 1992.

Jelinek, Elfriede, *Wolken.Heim*, Göttingen: Steidl 1993.

Jelinek, Elfriede, „Sinn egal. Körper zwecklos.“, in: *Theaterschrift* 11, Februar 1997, S. 22-33.

Jelinek, Elfriede, *Ein Sportstück*, Reinbek: Rowohlt 1999.

Jelinek, Elfriede, *In Mediengewittern*, 2003, www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fblitz.htm, Zugriff: 23. 8. 2013.

Jelinek, Elfriede, „Über Tiere“, in: *Die Kontrakte des Kaufmanns, Rechnitz (Der Würgeengel), Über Tiere*, Reinbek: Rowohlt 2009, S. 7-51; (Orig. „Über Tiere“, in: *Stets das Ihre. Elfriede Jelinek. Theater der Zeit. Arbeitsbuch* 15, 2006, S. 115-128).

Jelinek, Elfriede, „An die japanischen Leser“, in: *Hikari no ai*, Tokio: Hakusuisha 2012, S. 4-5; (Orig. „Nihon no dokushani“).

Jezierska, Agnieszka, „Nichts ist unmöglich zwischen den Geschlechtern.“ Textuelle und gesellschaftliche Grenzen in Jelineks *Über Tiere*“, in: *„Die Frau hat keinen Ort“.* *Elfriede Jelineks feministische Bezüge*, Hg. Stefanie Kaplan, Wien: Praesens 2012, S. 120–135.

Klenk, Florian: „Einfach hinklatschen“, *Falter* 34, 2005; www.falter.at/falter/2005/08/23/einfach-hinklatschen/, Zugriff: 22. 8. 2013.

Klenk, Florian, „Ich speib mich an“, *Falter* 35, 2005; www.falter.at/falter/2005/08/30/ich-speib-mich-an/, Zugriff: 22. 8. 2013.

Klotz, Volker, „Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst“, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 60, 1976, S. 259-293.

Kock, Sabine, „Transformationen des Politischen im freien Theater: Wien Spielzeit 2007/08“, *Modern Austrian Literature*, 42/3 2009, S. 69-88.

Kosler, Hans C., „Elfriede Jelinek“, in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur*, Hg. Heinz Ludwig Arnold, München: Text und Kritik 1978.

Kralicek, Wolfgang/Nüchtern, Klaus, „Stolz ist mir sehr fremd“, *Der Falter* 18/07, Mai 2007; www.falter.at/falter/2007/05/02/stolz-ist-mir-sehr-fremd/, Zugriff: 17. 01. 2013.

Kratz, Stephanie, *Undichte Dichtung. Theater und Theaterlektüren bei Elfriede Jelinek*, Diss., Univ. Köln 1999, S. 86.

Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal, *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*, Wien: Passagen 1991.

Laudenbach, Peter, „Ich habe nie übertrieben. Interview mit Elfriede Jelinek“, *tip Berlin* 36/11, 2007, S. 56–58.

Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankf. a. M.: Verlag der Autoren 1999.

Leibetseder, Doris, *Queere Tracks, Subversive Strategien in der Rock- und Popmusik*, Bielefeld: transcript 2010.

Leitgeb, Christoph, *Barthes' Mythos im Rahmen konkreter Ironie. Literarische Konstruktionen des Eigenen und des Fremden*, München: Wilhelm Fink 2008.

Lorenz, Renate, *Aufwändige Durchquerungen. Subjektivität als sexuelle Arbeit*, Bielefeld: Transcript 2009; (Orig. Diss. Univ. Oldenburg 2008).

Lorenz, Renate, *Queer Art. A Freak Theory*, Bielefeld: transcript 2012.

Lücke, Bärbel, „Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion“, in: *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*, Hg. Pia Janke, S. 61- 83.

Maresch, Rudolf, „Nichts ist verwirklicht, Alles muß jetzt neu definiert werden“, in: *Zukunft oder Ende, Standpunkte, Analysen, Entwürfe*, Hg. Rudolf Maresch, München: Boer 1993, S. 125-143; www.rudolf-maresch.de/interview/23.pdf, Zugriff: 22. 02. 2013.

Melzer, Gerhard, „Unkonventionelle Bestrebungen: Die ‚Wiener Gruppe‘“, in: *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Band III*, Hg. Viktor Žmegač, Weinheim: Beltz Athenäum 1994; CD-ROM, Berlin: Directmedia² 1999, S. 751-770; dbs.univie.ac.at/?aid2=1424, Zugriff: 23. 10. 2013.

Mulvey, Laura, „Visuelle Lust und narratives Kino“, in: *Weiblichkeit als Maskerade*, Hg. Liliane Weissberg, Frankf. a. M.: Fischer 1994, S. 48 – 65.

Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, Zürich/Berlin: diaphanes 2007²; (Orig. Paris 2000).

Nancy, Jean-Luc, *Die Anbetung. Dekonstruktion des Christentums 2*, Zürich: diaphanes 2012; (Orig. *L'Adoration [Déconstruction du christianisme, 2]*, Paris: Galilée 2010).

Perthold, Sabine, *Elfriede Jelineks dramatisches Werk. Theater jenseits konventioneller Gattungsbegriffe. Analyse des dramatischen Werks der Schriftstellerin Elfriede Jelinek unter Einbeziehung einiger Hörspiele und Prosatexte, sofern diese mit dem dramatischen Werk thematisch oder formal in Verbindung stehen*, Diss. Univ. Wien 1991.

Pfister, Manfred, *Das Drama*, München: Fink¹¹ 2001.

Pflüger, Maja S., *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik Elfriede Jelineks*, Tübingen [u.a.]: Francke 1996.

Poole, Ralph J., „‚Ich gebäre nicht. Ich begehre dich‘: The Lesbian Vampire as Mother/Artist in Elfriede Jelinek.“, in: *Queering the canon: defying sights in German literature and culture*, Hg. Christoph Lorey, Columbia: Camden House 1998, S. 248-271.

Poschmann, Gerda, *Der nicht mehr dramatische Theatertext: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen: Niemeyer 1997; (Orig. *Theater.Texte.: zu Dramaturgie und Analyse zeitgenössischer deutschsprachiger Stücke*, Diss. Univ. München 1996).

Puhl, Klaus, „Worüber man nicht sprechen kann, das muss man wiederholen“, in: *Wittgenstein - Philosophie als ‚Arbeit an Einem selbst‘*, Hg. Gunter Gebauer [u.a.], München: Fink 2009, S. 113-127.

Roeder, Anke, „Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater.“ Gespräch mit Elfriede Jelinek.“, in: *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*, Hg. Anke Roeder, Frankf. a. M.: Suhrkamp 1989, S. 141-160.

Sander, Margarete, *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek: das Beispiel „Totenauberg“*, Würzburg: Königshausen und Neumann 1996.

Schechner, Richard, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia: Univ. Pennsylvania Press 1985.

Schwerdt, Eva, „Tanz als spontane Interaktion. Zur Entstehung der Bewegung in Gruppenimprovisationen von ZOO/Thomas Hauert“, in: *Geste: Bewegungen zwischen Film und Tanz*, Hg. Reinhold Göhring/Timo Skrandies/Stephan Trinkaus, Bielefeld: Transcript 2009, S.187-198.

Seier, Andrea, *Remedialisierungen. Zur Performativität von Gender und Medien*, Diss. Bochum, Ruhr-Univ. 2005.

Seifert, Ruth, „Machtvolle Blicke: Genderkonstruktion und Film“, in: *Geschlecht und Medien. Reihe Medienpädagogik, Bd. 7*, Hg. Gitta Mühlen Achs/Bernd Schorb, München: KoPäd² 2003, S. 39-56; [/www.mediaculture-online.de/Autoren-A-Z.253+M5aaabb5e6d1.0.html](http://www.mediaculture-online.de/Autoren-A-Z.253+M5aaabb5e6d1.0.html), Zugriff: 16. 12. 2013.

Steinweg, Marcus, *Der phantomatische Körper der Philosophie. Transkript des Vortrages, Philosophy On Stage #3*, 2011, homepage.univie.ac.at/arno.boehler/php/wp-content/Steinweg_POS3.pdf, Zugriff: 18. 11. 2013; (Orig. Vortrag bei Philosophy On Stage # 3, Wien, 26. 11. 2011).

Tabah, Mireille, „Genderperformanz als Theaterperformanz bei Elfriede Jelinek“, in: *Elfriede Jelinek: Stücke für oder gegen das Theater*, Hg. Inge Arteel/Heidy M. Müller, Bruxelles: Koninklijke Vlaamse Academie van België 2008, S. 215-224.

Taylor, Laurie K., „Baring the Child's Neck: A Queer Reading of Elfriede Jelinek's Krankheit oder Moderne Frauen“ in: *queere (t)ex(t)perimente*, Hg. Franziska Bergmann [u.a.], Freiburg: fwpf 2008, S. 127–142.

Urbach, Reinhard, „Experiment, Erinnerung, Erfahrung, Erfindung“, in: *Österreich zum Beispiel. Literatur, Bildende Kunst, Film und Musik seit 1968*, Salzburg/Wien: Residenz 1982.

Utsch, Susanne, „Unterwerfendes Begehren, zwanghafte Begierde. Elfriede Jelineks Theatertext ‚Über Tiere‘“, *text + kritik* 117, 2007, S. 31-40.

Vasvári, Louise O., "Queer Theory and Discourses of Desire", *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 8/1 2006, dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1290, Zugriff: 20. 10. 2013.

Villa, Paula-Irene, „(De)Konstruktion und Diskurs-Genealogie. Zentrale Aspekte in Butlers Arbeiten. Es ist (nicht) alles Text: Diskurstheorie“, in: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung: Theorie, Methoden, Empirie*, Hg. Ruth Becker/Beate Kortendiek, Wiesbaden: VS/Springer³ 2010, S. 146-157.

Vogel, Juliane, „Intertextualität“, in: *Jelinek-Handbuch*, Hg. Pia Janke, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2013, S. 47-55.

Waniek, Eva L., „Von der Anrufung des Subjekts – oder: Zum Verhältnis von Performativität, Zwang und Genuss bei Butler, Austin, Althusser und Lacan“, in: *Ereignis denken. TheatRealität - Performanz - Ereignis*, Hg. Arno Böhler/Susanne Granzer, Wien: Passagen 2009, S. 157-194.

Wittgenstein, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen*, Hg. Joachim Schulte, Berlin: Suhrkamp 2011; (Orig. 1953).

Zehetner, Bettina, *Krankheit und Geschlecht, Feministische Philosophie und psychosoziale Beratung*, Wien/Berlin: Turia+Kant 2012, S. 8.

Filmverzeichnis

Paris is burning, Regie: Jennie Livingston, US 1990.

Verzeichnis der Theaterinszenierungen und Performances

Rhythm 0, Performance von Marina Abramović, Galleria Studio Mora, Neapel 1974.

Über Tiere, Regie: Ruedi Häusermann, Burgtheater Wien, 4.5. 2007.

Internetseiten

Duden, www.duden.de/rechtschreibung/signifizieren, Zugriff: 26. 11. 2013.

Homepage Depot Wien, www.depot.or.at/index.php?article_id=2&clang=0, Zugriff: 12. 11. 2013.

www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/, Zugriff: 6. 1. 2014.

www.queercard.info/, Zugriff: 13. 9. 2013.

XVIII. Anhang

XVIII. 1 Abstract

Man kann sich den Texten Elfriede Jelineks aus den verschiedensten Richtungen nähern, immer wieder entstehen neue Denk- und Spielräume. In der vorliegenden Arbeit wird eine queer-theoretische Perspektive auf den Theatertext *Über Tiere*³⁵⁷ (2006) eröffnet, die bisher wenig Beachtung fand, jedoch versucht, den Text als Spiel- und Handlungsraum für sowohl theoretische als auch künstlerische Auseinandersetzungen zu begreifen. Diese Herangehensweise befragt den Text danach, wie Körper auf der Bühne gezeigt werden können, ohne bestehende geschlechtsspezifische Normen zu bestätigen, sondern zu „verqueeren“.

Der theatrale Apparat kann einerseits als Ort der Repräsentation von gesellschaftspolitischen Machtverhältnissen oder als (Re-)Produktionsstätte kultureller Identität aufgefasst werden. Andererseits kann das Theater aber auch ein Ort sein, an dem Kritik an Machtverhältnissen stattfindet. Die dieser Arbeit zugrunde liegende Frage ist, welche politischen Dimensionen der theatrale Raum haben kann und inwiefern er in der Lage ist, das „Selbstverständnis[...] in den Begriffen des herrschenden Diskurses“³⁵⁸ zu stören. Elfriede Jelineks Theatertexte sind ein solcher kritischer Störfaktor. Sie verweisen auf das Theater in seiner politischen Dimension, nämlich als öffentlichen Ort der Repräsentation, und zielen darauf ab, seine ideologischen Implikationen sichtbar zu machen, um umgekehrt das Theater als Ort der Sichtbarmachung zu nutzen. Die zentrale Forschungsfrage dieser Arbeit ist, ob und inwiefern das Jelineksche Theater als subversive künstlerische Praxis verstanden werden kann. Anhand des Theatertextes *Über Tiere* soll aufgezeigt werden, wie Jelineks ästhetische Strategien den Begriff der Identität unterwandern.

357 Jelinek, Elfriede, „Über Tiere“, in: *Die Kontrakte des Kaufmanns, Rechnitz (Der Würgeengel), Über Tiere*, Reinbek: Rowohlt 2009, S. 7-51; (Orig. „Über Tiere“, in: *Stets das Ihre. Elfriede Jelinek. Theater der Zeit. Arbeitsbuch 15*, 2006, S. 115-128).

358 Hey, Barbara, „Analyse oder Paralyse, Subjektbegriff in der feministischen theoretischen Praxis“, in: *Projekt feministische Theorien im Nordverbund* (Hg.), *Subjekt und Erkenntnis, Einsicht in fem. Theoriebildungen*, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 45-60, hier S. 57f.

XVIII. 2 Lebenslauf

Name: Gloria Höckner

Ausbildung:

2007 Matura an der AHS Rahlgasse, Wien

2007-2014 Diplomstudium der Theater-, Film- und
Medienwissenschaften an der Universität Wien

2011 Studium der Philosophie an der Universität Wien

seit 2013/14 Masterstudium Performance Studies an der Universität
Hamburg